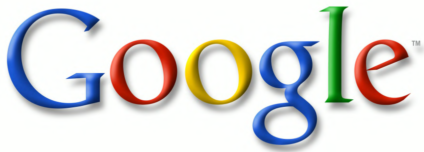
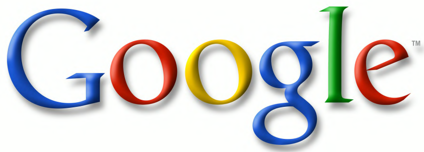

Google



Vogeler Iphigenia....


GENERAL LIBRARY
UNIVERSITY OF MICHIGAN
ARTES · SCIENTIA · VERITAS
1817


GENERAL LIBRARY
UNIVERSITY OF MICHIGAN
ARTES · SCIENTIA · VERITAS
1817


GENERAL LIBRARY
UNIVERSITY OF MICHIGAN
ARTES SCIENTIA VERITAS
1817

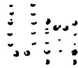
Einleitung.

Iphigenie im Drama der Griechen und bei Goethe.

Eine dramaturgische Studie

von

Dr. phil. Adolf Vogeler.



Hildesheim.
Druck von Gebr. Gerstenberg.
1900.

1900. Progr.-No. 352.

Einleitung.

Wenn heutzutage an einer unserer grofsen Bühnen ein neues Stück zur Aufführung gelangt, so kann man kurz nachher nicht nur in Zeitungen, sondern auch in anerkannt guten Zeitschriften von scheinbar berufenster Seite über das Stück Urteile lesen, die einander in allen wesentlichen Punkten widersprechen. Diese Erscheinung kann nicht auffallen, wenn das betreffende Drama eine bestimmte politische, religiöse oder soziale Tendenz verfolgt, denn es ist nicht zu vermeiden, dafs sich der Kunstrichter je nach der eigenen Stellung und Überzeugung auch in seinem Urteile beeinflussen lassen und dem Drama als Kunstwerk nicht frei gegenüberstehen wird. Anders liegt die Sache dagegen bei Dramen historischen Inhaltes, die nur eine geringe Berührung mit den Fragen der Gegenwart haben; hier sollte man eine gröfsere Übereinstimmung erwarten, aber auch hier zeigen sich dieselben Widersprüche in der Beurteilung. Daraus würde der Schlufs zu ziehen sein, dafs es bestimmte Gesichtspunkte, nach denen ein dramatisches Kunstwerk zu betrachten ist, feste Gesetze für die dramatische Kunst, die für den Künstler und den Kunstrichter bindend sind, bis auf den heutigen Tag nicht gäbe, dafs der subjektive Eindruck des Einzelnen vielmehr allein mafsgebend wäre. Aber wenn man auch zugeben wird, dafs selbst ein begründetes Urteil einem Kunstwerke gegenüber nicht die bindende Kraft für andere hat, wie dies etwa bei einer wissenschaftlichen Arbeit der Fall sein würde, so ist der Schlufs doch nicht ganz richtig, denn jede Kunst

und so auch die dramatische hat ihre Gesetze, die aus den gröfsten Meisterwerken aller Zeiten und Völker abgeleitet sind. Und diese Gesetze erstrecken sich nicht allein auf die Technik, sondern sie umfassen auch die idealen Ziele, die Wahl des Stoffes, die Art der Ausführung u. s. w. Von Aristoteles bis auf Lessing und Gustav Freytag, um nur die bekanntesten Namen zu nennen, hat man sich mit Erfolg bemüht, diese Gesetze aufzufinden. Aristoteles hatte nur die Dramen des klassischen Altertums vor sich, aus denen er Ziele und Wege der grofsen attischen Tragiker ableiten konnte. Ein weiteres Feld stand schon Lessing offen, besonders Shakespeares Dramen, und unsere deutsche klassische Dichtung bot neueren Kunstrichtern neue Grundlagen der Erkenntnis. Wenn nun Aristoteles, Lessing, Freytag u. a. in vielen Hauptpunkten zu denselben Resultaten gelangen, so kann man daraus den Schlufs ziehen, dafs diese Resultate richtig sind, dafs sie als Grundgesetze der dramatischen Kunst immer in Geltung gewesen und beobachtet worden sind. Wenn wir uns überzeugen, dafs Sophokles, Shakespeare und Schiller oder Euripides und Goethe ihre nachhaltigen Wirkungen der Höhe ihrer idealen Ziele, der dadurch bedingten Wahl ihrer Stoffe, der Art, diese Stoffe anzufassen und zu behandeln, der Bildung der Charaktere, dem Reichtume ewiger Gedanken, der Fähigkeit, diese Gedanken in ein entsprechendes Gewand zu kleiden, der Beobachtung gewisser technischer Regeln u. s. w. verdanken, so dürfen wir daraus folgern, dafs die genannten Punkte für die Kunstgattung wesentlich sind. Wenn wir ferner bei den grofsen Meistern mit Einschränkungen, die durch Zeitalter und Nationalität bedingt sind, trotz grofser individueller Verschiedenheiten und Gegensätze im Einzelnen, im Ganzen doch die gleichen Ziele und die gleiche Ausführung wahrnehmen, so können wir weiter folgern, dafs Ziele und Ausführung im Ganzen in allen Zeiten dieselben gewesen sind und wohl auch bleiben werden. In unserer Zeit, wo alles Gesetzmäfsige ins Wanken zu kommen scheint, wo das Gesetzlose, die Abschüttelung eines jeden Zwanges, auch in der Kunst, die rücksichtsloseste, brutale Betonung des eigenen

Individuums als das Kennzeichen des echten Genies angesehen wird, hat man auch mit den „veralteten“ Anschauungen im Drama gebrochen und neue Wege „das Drama der Lebenden“ oder „das Drama der Zukunft“ gesucht und, wie man glaubt, gefunden. Der Erfolg, den z. B. Hauptmanns „Weber“ oder Sudermanns „Ehre“ errungen haben, galt vielen als ein Triumph einer neuen selbständigen Kunst; und wie es in solchen Fällen zu geschehen pflegt, begnügte man sich nun nicht mehr damit, das Neue in den Himmel zu heben, sondern hielt sich auch für berechtigt, über das Alte den Stab zu brechen, so dafs jeder Student hochmütig über Schiller das Näschen rümpfen durfte. Man übersah dabei, dafs es ein ungeheurer Unterschied ist, ob ein Werk augenblicklich das grofse Publikum etwa durch seine zeitgemäfse Tendenz hinreifst, oder ob das Kunstwerk als solches die Zuhörer begeistert. Beaumarchais' Figaro wirkte seiner Zeit in Paris mit viel elementarerer Gewalt als Hauptmanns Weber in Berlin, so dafs sich selbst die Kreise der Wirkung ganz hingaben, gegen die die Tendenz des Dichters sich richtete.*) Hundert Jahre später ist es auch dem gewandtesten Bearbeiter nicht gelungen, weitere Kreise für das Stück zu interessieren, während die Dramen unseres grofsen Schiller, der ein Zeitgenosse Beaumarchais' war, noch heute alle Bühnen beherrschen; während Shakespeare nach dreihundert Jahren unser Geschlecht ebenso entzückt, wie er die Zeitgenossen hingerissen haben wird; während sogar Sophokles jetzt nach mehr als zweitausend Jahren von der Bühne herab neue, erschütternde Wirkungen erzielt. Die Wasserflut, die neuerdings über uns hereingebrochen ist, hat sich schon etwas wieder verlaufen, die Unsicherheit des Urteils aber, welche mit ihr ganz allgemein geworden ist, werden wir so leicht nicht wieder los. — Rückkehr zu den Klassikern! mufs daher die Parole sein für die nächste Zukunft, sonst laufen wir Gefahr, den festen Grund unter den Füfsen zu verlieren und in den Sümpfen, in die wir bereits tief hineingeraten sind, stecken zu bleiben und

*) s. J. Sarrazin, das moderne Drama der Franzosen in seinen Hauptvertretern p. 9.

vollends zu versinken. In erster Linie hat die Schule die Aufgabe, der überhandnehmenden Gesetz- und Geschmacklosigkeit dadurch entgegenzuarbeiten, dafs sie an den klassischen Vorbildern das Grofse und Gesetzmäfsige der Kunst entwickelt und der heranreifenden Jugend, die so gern dem Neuen nachgeht, eine sichere, klare Grundlage giebt und sie so vor kritikloser Begeisterung für das Neue, nur weil es neu ist, schützt. „Müssen es denn gerade immer wieder die Klassiker sein, die ein jeder längst kennt?“ wird man mir einwerfen: „Giebt es nicht auch zeitgenössische Meisterwerke genialer Dichter, die unserem Verständnisse näher stehen und die Teilnahme naturgemäfs in weit höherem Grade zu erwecken imstande sind als die Dichter der Vergangenheit?“ Ob es in der Gegenwart solche Dichter giebt, wollen wir hier nicht untersuchen. So lange aber das Urteil darüber sich nicht geklärt hat, solange man von diesem oder jenem Werke nicht behaupten kann: „Es ist ein klassisches Werk; es ist eine Bereicherung der klassischen Weltlitteratur“, solange gehören diese Werke nicht in die Schule. Ich will damit nicht sagen, dafs nun dem Schüler die neuere Litteratur verschlossen werden soll, deren Bedeutung und Berechtigung kein Vorurteilsloser leugnen wird. Aber sie ist nicht geeignet, als Grundlage zu dienen, um das Kunstverständnis heranwachsender Menschen zu bilden. Man mag in Vorträgen und Besprechungen den Neueren gerecht zu werden versuchen; man mag durch eine geeignete Auswahl in den Klassenbibliotheken den Schülern Gelegenheit geben, das Beste aus der neueren Litteratur durch eigene Lektüre kennen zu lernen: als Mittel zum Zweck der Heranbildung eines sicheren Urteils können nur die anerkannt klassischen Meisterwerke dienen. Sie bilden den eisernen Bestand der Schule, die genug zu thun hat, wenn sie diesen ewig jungen Quell auch nur zum Teil ausschöpfen will. Aeschylus, Sophokles, Euripides, Shakespeare, Lessing, Goethe, Schiller können weder durch Grillparzer noch Geibel, weder durch Hebbel noch Gutzkow, Freytag oder Lindner weder durch Augier noch Ibsen, weder durch Hauptmann noch Sudermann u. s. w. u. s. w. ersetzt werden; und auch

Wildenbruch, an den man vor Jahren eine so aufserordentliche Hoffnung knüpfte, ist trotz der glücklichen Wahl seiner der vaterländischen Geschichte entnommenen Stoffe nicht reich genug, um nur für die weniger hervorragenden Stücke unserer Meister einen Ersatz zu bieten. — Freilich den Lehrer, der vielleicht die klassischen Werke seit Jahren behandelt, mag es reizen, auch das Neue einmal in den Kreis seiner Behandlung zu ziehen*). Aber dem Schüler ist auch das Alte noch neu, auch wenn er es „gelesen“ hat; und findet nicht auch der Lehrer in den ewig jungen Werken unserer Meister immer etwas Neues? Schlägt nicht auch ihm das Herz freudiger und freier, wenn er diesen Werken des Genies, den gewaltigen Offenbarungen menschlichen Könnens, gegenübersteht? Ist es nicht für ihn eine freudigere Genugthuung, den Gröfsten mit Verständnis folgen, den Schülern aber dieses Verständnis erschliefsen zu dürfen, als auf den kleinen Irrwegen der modernen Kunst, die z. T. nur eine Aussicht in öde, freudlose Gegenden eröffnen, zu wandeln? Ein Urteil, das sich an dem Gröfsten herangebildet, wird dem Kleinen so leicht nicht mehr verfallen, wird das Echte von dem Unechten, das Kunstwerk von dem Tendenzprodukt des Tages zu trennen wissen. Wollen wir also das Urteil unserer Jugend auf gesunde Grundlage stellen, dann müssen die Klassiker ihre einzige Stellung im Unterrichte behalten.

Einen bescheidenen Beitrag zur Behandlung klassischer Werke in der Schule will auch die folgende Arbeit darbieten. Sie knüpft an eine Sagengestalt an, die von attischen Tragikern mit Vorliebe dargestellt, aber auch von den gröfsten Meistern späterer Zeiten, den Franzosen in ihrer Blüte und den Deutschen in ihrer klassischen Periode, als Trägerin grofser dramatischer Kompositionen gewählt worden ist.

---

*) Ich habe ein Schulprogramm gesehen, wo ein deutsches Aufsatzthema aus Hauptmanns Versunkener Glocke als Aufgabe für die Prima abgedruckt war. Dafs die Werke Freytags u. a. auch schon in Schulausgaben mit Anmerkungen erschienen sind, ist allgemein bekannt; allerdings verstehe ich nicht, wie ein Verleger mit solchen Ausgaben auf die Kosten kommt. Man findet bald vor lauter Kommentaren die Werke selbst nicht mehr.

Überblickt man die einschlägigen Werke, so hat man einen Teil der Geschichte des klassischen Weltdramas überhaupt vor sich, und der Vergleich, der sich naturgemäfs an die Betrachtung knüpfen mufs, wird auch einen Einblick in das Wesen der Kunst und ihre Wandlungen in verschiedenen Zeiten und bei verschiedenen Kulturvölkern selbst eröffnen können, wozu sich sonst auf so engem Raume eine gute Gelegenheit nicht bietet. — Veranlafst ist die Arbeit durch das Jubeljahr unseres grofsen Goethe. Diesem herrlichen Manne, der dem geistigen Leben auf unseren Schulen einen so bedeutenden und reichen nhalt gegeben hat, einen, wenn auch noch so bescheidenen Tribut der Dankbarkeit darzubringen, war dem Verfasser ein Herzensbedürfnis, und wie konnte das besser geschehen, als dafs er die eigene Freude an den Werken des Meisters auch den Kreisen mitteilte, die empfänglich dafür sind, seinen Schülern.

Die Sage*).

Iphigenia, d. i. die Geburtsmächtige, ist ursprünglich nichts anderes gewesen als einer der vielen Namen, unter welchen die Mondgöttin an vielen Orten Griechenlands, auf dem Festlande, den Inseln und an der asiatischen Küste verehrt worden ist. Dieser Göttin hat man ursprünglich wirkliche Jungfrauenopfer dargebracht. Man mafs ihr einen Einflufs auf die Geburt zu und suchte die Gottheit, die man sich als eine feindselige, Wahnsinn und Tod bringende dachte, durch blutige Menschenopfer zu gewinnen. Sie führte an den verschiedenen Orten aufser dem Namen Iphigenia noch viele andere; ihr Symbol war der Stier. Zu Attika wurde die Göttin zur Zeit des Euripides an zwei Orten verehrt, an der südöstlichen Küste des Landes, in Halae und Brauron. Die Göttin von Halae hiefs Tauropolos, und es wurde dort ein altes Holzbild gezeigt, das Iphigenia aus dem Lande der Taurier nach Attika geführt haben sollte. Ihr zu Ehren wurde hier alljährlich ein Fest gefeiert, bei dem ein Mann als Schlachtopfer zum Altare geführt und mit einem Schwert am Halse geritzt wurde, so dafs etwas Blut flofs. Die zu Brauron verehrte Göttin, die brauronische Artemis, die anfangs auch den Namen Iphigenia führte, wurde auch auf der Burg von Athen verehrt, wo ihr Praxiteles ein Standbild geschaffen hat. Der brauronischen Artemis weihte man die Kleider der Wöchnerinnen, welche im Kindbette starben. Auch wurden ihr alle attischen Bürgertöchter im Alter zwischen fünf und zehn Jahren unter glänzenden Ceremonien und unter Darbringung eines Opfers an einem besondern Festtage, den

*) Schöne-Köchly, Iphigenia in Taurien, p. XVIII ff.

Brauronien, die alle fünf Jahre gefeiert wurden, geweiht. Beide Kulte erinnern an die Menschenopfer, die früher der mächtigen Gottheit dargebracht wurden. Als im Laufe der Jahrhunderte sich die Sitten milderten, und die grausamen Menschenopfer verschwanden, da erschien den Kindern einer sanfteren Zeit der alte, grause Brauch dieser blutigen Opfer so fremd und rätselhaft, dafs man nach einer Erklärung für denselben suchte. Man führte ihre Einrichtung auf einen aufsergewöhnlichen Frevel, hier des Agamemnon, zurück und wälzte den Ursprung auf die Barbaren. Als nämlich die Milesier, bei denen die Mondgöttin ebenfalls verehrt wurde, bei ihren kaufmännischen Wanderfahrten und Koloniegründungen auch nach der heutigen Krim kamen, trafen sie dort einen Gottesdienst an, in welchem sie die Grundlage des eigenen Kultus erblickten. Hier, im Lande der Scythen, eines der Strand- und Seeräuberei ergebenen Volkes, stand nämlich auf einer hervorragenden Klippe der Tempel einer Göttin, welche „die Jungfrau“ hiefs. Ein altes Holzbild war das Heiligtum ihres Tempels. Wer nun Schiffbruch litt an der scythischen Küste, wurde hierher zu diesem Tempel geführt, mit einer Keule vor den Kopf geschlagen und dann enthauptet; der abgeschlagene Kopf aber auf einen Pfahl gespiefst und der Körper von dem Felsen gestürzt oder vergraben. In dieser „Jungfrau“ erkannten die Griechen ihre eigene Artemis Tauropolos wieder und glaubten, der blutige Kultus sei von hier dereinst zu ihnen geführt. Der Zusammenhang mit Griechenland aber wurde durch folgende Sage hergestellt:

Unter den Orten, an denen sonst noch die Artemis verehrt wurde, befand sich auch Aulis, wo die Göttin ursprünglich vielleicht auch den Namen Iphigenie trug. Hier soll Agamemnon dereinst seine Tochter der Göttin Artemis zum Opfer gebracht haben. Auf der Jagd nämlich tötete er einen Hirsch und rühmte sich, ein besserer Schütze zu sein, als Artemis. Darauf sandte die Göttin Sturm und Unwetter und verlangte durch den Mund des Sehers Kalchas das Opfer der Agamemnons-Tochter Iphigenie. Diese wurde nach Aulis

gelockt unter dem Vorwande, mit Achilles vermählt zu werden. Während des Opfers aber entführte die Göttin die Iphigenie, brachte sie zu den Tauriern und machte sie unsterblich, während sie für ihren Vater und die Griechen als tot galt. Diese Sage findet sich in einem Epos des 7ten Jahrhunderts; Homer weifs noch nichts von der Opferung, allein er erwähnt unter den Töchtern des Agamemnon die Iphianassa, und es ist nicht unmöglich, dafs die Ähnlichkeit des Namens eine Veranlassung zu der Bildung der Sage gegeben hat. Aus der Menschen fordernden Göttin ist also allmählich das Opfer selbst geworden, das der Göttin dargebracht wird, und dieses Opfer ist mit einem aufsergewöhnlichen Frevel Agamemnons begründet. Indem Iphigenie mit Agamemnon in Zusammenhang gebracht wurde, ist sie in den Rahmen der Tantalidensage aufgenommen und damit in den Dienst der Epiker und ihrer Erben, der Tragiker, getreten. Aeschylus ist der erste, der in seiner prachtvollen Trilogie ein Stück der Tantalidensage behandelt. Nach dieser Trilogie wird Agamemnon bei der Rückkehr von Ilion durch seine Gemahlin Klytämnestra und ihren Buhlen Aigisthus erschlagen und zwar unter der ausdrücklichen Begründung, dafs Agamemnon ihr das liebste Kind, ihr eigenes Blut, entrissen und geschlachtet hat. Eingehend wird hier die Opferung der Iphigenia vom Chor geschildert:*)

Und nun, dem Zwang, grausem Zwang gehorchend,
Von andrer Glut, einem finstern Geiste,
Unreinem Sinn das Herz durchhaucht,
Entschlofs er schnell zu der grausen That sich.
Unsel'ger Wahn, der den ersten Frevel
Beging, gebiert sofort Sünd' und Fluch, Leid und Unheil.
So hat er sein eigenes Kind
Dem Kampf um dies treulose Weib geopfert,
Ehe die Fahrt begonnen.

Umsonst beschwor Kindesflehn den Vater,
Es rührte nicht holde Jugendblüte
Dem Richterpaar das wilde Herz..
Der Vater hiefs seine Diener beten

*) Ich lege überall die schönen Übersetzungen meines leider schon verstorbenen Freundes Carl Bruch zu Grunde.

Und auf den Herd, wie ein armes Zicklein,
Das Kind mit aller Macht, dichtverhüllt, niederbeugen,
Mit festem Griff halten und dann
Die ros'gen süfs athmenden Lippen schliefsen,
Jeglichen Laut erstickend,
Damit sie nicht seinem Haus fluche noch.
Nun flofs das purpurne Kleid zur Erde,
Und ihre zwei Mörder traf
Ihrer Augen Blick, Erbarmen flehend;
Da lag sie, schön wie ein Bild, als wollte sie
Ein letztes Wort reden noch,
Wie oft sie schon sang, die Herzen rührend,
Im reichen Saal, hier daheim, wenn so hold, wenn so fromm
Im Tischgebet, an des Vaters Tafel,
Tönte die süfse Stimme.

Im zweiten Stücke der Trilogie ist die Rückkehr des Orest und seine Rache an der Mutter, der Muttermord, dargestellt, und das dritte Stück endlich enthält die Verfolgung des Muttermörders durch die Erinnyen und seine Lossprechung vom Fluche durch den Areopag in Athen. Nach der Darstellung des Aeschylus ist also Iphigenie thatsächlich geopfert worden, und dieses Opfer ist die Ursache für die weiteren Schrecknisse, welche in dem Hause des Tantalus vorkommen. Von einem Fluche, der auf diesem Hause durch eine That des Tantalus ruht, ist hier ebenso wenig wie bei Homer die Rede. Sophokles behandelt einen Teil derselben Sage in der „Elektra". Auch er vertritt die Auffassung, dafs Iphigenie am Altar geopfert ist.

Klytämnestra:

Da kommst du mir mit einem Vorwand immerfort,
Ich sei am Tod des Vaters schuld; nun wohl, ich bins.
Ich werde nimmer leugnen diese meine That,
Doch wisse, Dike's Rache traf durch meine Hand
Den Mann, und ihr zu helfen war auch deine Pflicht;
Denn dieser Mann, dein Vater, den du stets beweinst,
Gab deine Schwester — keiner hätte das vermocht —
Zum Opfer hin, das eigne Kind, das freilich ihm
Die Schmerzen nicht bereitet, die die Mutter fühlt.
Und sage doch, weswegen, wem zu Lieb' er sie
Geopfert hat! Verlangte das der Griechen Heer?
Doch wem gehört ihr Leben, ihnen oder mir?

Und wenn er für den Bruder sich an meinem Kind
Vergriffen hat, war seine Schuld geringer dann?
Nennt Menelaos selber nicht zwei Kinder sein,
Die eher doch verdienten jenen Opfertod,
Weil ihrer Eltern wegen nur der Krieg begann?

Elektra:

Als eines Tags mein Vater durch der Göttin Hain
Lustwandelnd ging, sprang plötzlich vor den Füſsen ihm
Ein bunter, schöngehörnter Hirsch auf, den er traf
Wobei ein unbedachtes Wort dem Mund entfuhr.
Drob zürnte Lotos Tochter ihm und hielt das Heer
So lange fest in Aulis, bis der Vater ihr
Als Sühne für des Wildes Tod die Tochter gab.
So wurde sie geopfert, denn sonst konnten sie
Nach Hause weder kommen, noch nach Ilion.
Deshalb, gedrängt, nach langem Sträuben, gab
Sein Kind er hin, für Menelaos wahrlich nicht.

Für diese Opferung vollzieht Klytämnestra die Rache, während Orest wiederum den Vater an der Mutter rächt. Ob Aeschylus oder Sophokles schon von der Fahrt des Orest nach der taurischen Küste erzählt haben, davon ist nichts Sicheres bekannt, weil wir die etwa darauf bezüglichen Stücke der beiden Dichter nicht mehr besitzen. Fassen wir also kurz zusammen, was bis auf die Zeit des Euripides von der Iphigeniensage vorhanden war, so ergiebt sich folgendes: Agamemnon tötete eine Hirschkuh der Artemis und wird deshalb von der Göttin gezwungen, seine Tochter zu opfern. Das Opfer wird auch wirklich vollzogen. Klytämnestra, durch die furchtbare That dem Gatten entfremdet, ergiebt sich dem Aigisthos und beide ermorden den Agamemnon, als er siegreich von Troja heimkehrt. Orest, sein Sohn, wächst als Rächer in der Fremde heran und vollzieht dann an der Mutter und ihrem Buhlen auf Geheiſs der Götter die Strafe. Allein für seine schreckliche That wird er von den Erinnyen verfolgt, die sich schlieſslich versöhnen lassen und von der Verfolgung abstehen, nachdem der zu diesem Zweck von Apollo in Athen eingesetzte Areopag den Mörder frei gesprochen hat.

Das attische Drama und Euripides.

Bevor wir zur Besprechung der Euripideischen Dramen übergehen, müssen wir uns zunächst darüber Klarheit zu verschaffen suchen, was man unter einer attischen Tragödie versteht. Der beste Kenner des antiken Dramas*) beantwortet die Frage folgendermafsen: „Eine attische Tragödie ist ein in sich abgeschlossenes Stück der Heldensage, poetisch bearbeitet in erhabenem Stile für die Darstellung durch einen attischen Bürgerchor und zwei bis drei Schauspieler und bestimmt, als Teil des öffentlichen Gottesdienstes im Heiligtum des Dionysos aufgeführt zu werden." **) Aeschylus ist der Begründer dieser Tragödie; indem er den Dialog einführte, fand er das Dramatische, und indem er dem alten Bocksgesange die Heldensage zum Inhalte gab, fand er das Tragische. Aeschylus ist also der Erbe Homers. Die Heldensage wird der ausschliefsliche Inhalt des attischen Dramas, und ihre einzelnen Stücke werden dem Volke in demselben Sinne vorgeführt, wie es bei Homer geschieht, zur Erbauung und Erhebung. Homer und die Tragiker sind Moses und die

*) v. Wilamowitz-Moellendorff, Euripides Herakles, Bd. I, p. 42—119. — Ich schliefse mich seinen Ausführungen auch in den nächstfolgenden Bemerkungen an, obwohl mir hier und da Zweifel gekommen sind.

**) „So ist nun die Tragödie die nachahmende Darstellung einer ernst bedeutsamen, einheitlichen, mäfsig umfangreichen Handlung in poetischer Form, unter ausschliefslicher Verwertung jeder Art künstlerischen Schmuckes je nach den einzelnen Teilen, vollzogen durch handelnde Personen und nicht in Form der Erzählung." Diese Definition des Aristoteles (nach G. Günther, Grundzüge der tragischen Kunst aus dem Drama der Griechen entwickelt) pafst auf jedes Drama im Gegensatz zum Epos, trifft aber das Wesen der attischen Tragödie nicht.

Propheten für Hellas. Der Dichter beansprucht also in erster Linie eine merkwürdige Geschichte aus der Heldensage darzustellen. Es ist demnach falsch, auf das attische Drama alles das anzuwenden, was die Späteren in ihm gesucht haben. Schon Aristoteles giebt mehr den Eindruck, den er, der später Lebende, hatte, als den wahren. Die kathartische Wirkung*), die er vom Drama verlangt, hat der attische Tragiker weder erstrebt, noch haben sie seine Zuhörer erwartet. Der Mythus, die Geschichte, die Fabel ist und bleibt die Hauptsache für den Dichter. Die Tragödie braucht folglich auch nicht unglücklich zu enden. Von poetischer Gerechtigkeit, von gerechter Verteilung von Schuld und Sühne zu sprechen, heifst in das attische Drama etwas Fremdes hineintragen. — War dem Dichter nun aber dieser Mythus, seine Geschichte, die er darstellen wollte, schon gegeben, oder konnte er mit der Sage frei schalten? Nur der Ausgangspunkt war ihm gegeben, war seinen Zuhörern bekannt; den Weg, wie er dorthin gelangte, zu finden, war seine Sache, so dafs er dabei den ganzen Reichtum seiner Phantasie frei entwickeln konnte. Die Fabel ist demnach Eigentum des Dichters und sein Verdienst. Da die griechische Religion nie in die festen Formeln einer kirchlich autorisierten Glaubenslehre gefafst war, so trug der Dichter kein Bedenken, Neuerungen vorzunehmen, wie er sie lediglich vor seinem eigenen poetischen und religiösen Gewissen verantworten konnte. Ja, Euripides tritt nicht selten gegen solche Mythen als Erdichtungen der Sänger auf, welche im Widerspruch standen mit seinen geläuterten sittlichen Ideen.**) Der Dichter ist eben Prediger und Lehrer seines Volkes im besten Sinue des Wortes, und je höher seine eigene sittliche Auffassung war, um so edlere Lehren konnte er seinem Volke predigen. So verkehrt es ist, in den Stücken

*) „Die Tragödie bewirkt durch Rührung und Erschütterung die gerade auf derartige Seelenzustände sich erstreckende Gemütsklärung.“ So übersetzt Günther die bekannten, viel umstrittenen Worte des Aristoteles. p. 258.

**) Schöne-Köchly a. a. O.

der attischen Bühne nach beabsichtigter Verkörperung irgend eines sittlichen Ideals zu suchen, weil eben der Mythus die Hauptsache war, ebenso verkehrt wäre es, die auf Besserung und Belehrung zielenden Absichten des Dichters leugnen und die sittlichen Auffassungen, welche er vertritt, nicht als sein Eigentum, das er auch seinen Hörern zu eigen machen will, betrachten zu wollen. Euripides vertritt schon eine viel mildere Auffassung von den Göttern, als seine Vorgänger, und bedeutet in vieler Beziehung hier einen Fortschritt.

Eine zweite Frage ist es, in wie weit der Dichter in der Behandlung der Charaktere freien Spielraum hatte. Wir sind es gewöhnt, in den Charakteren des griechischen Dramas etwas Typisches zu sehen, als wären dem Dichter die Figuren überliefert, wie er sie darstellt. Allein auch dies ist eine irrtümliche Meinung; was uns typisch erscheint, ist von den Dichtern erst geschaffen worden. Die tragischen Gestalten sind für uns erst typisch geworden durch die Tragödie. Die Charaktere sind also eine Schöpfung des Dichters, für die er allein die volle Verantwortung trägt.

Aus dem Umstande, dafs die Aufführungen ein Teil des öffentlichen Gottesdienstes waren, ergeben sich noch andere Schlüsse. Den Alten galt in späterer Zeit das Auftreten der Götter selbst, die den Konflikt schliefslich durch ihr persönliches Eingreifen lösen, als ein elender Notbehelf. Nichtsdestoweniger ist aber dieser „Deus ex machina“ ein wesentlicher Bestandteil des attischen Dramas, denn erst dadurch, dafs die Gottheit selbst erschien, bekam das Stück die höchste religiöse Weihe. Glaubt man denn auch etwa, dafs Dichter von der Gröfse eines Aeschylus, Sophokles, Euripides, die zu den gewaltigsten Erscheinungen aller Zeiten gehören, nicht imstande gewesen wären, ihre Fabel so einzurichten, dafs sie ohne gewaltsames Eingreifen eines „Deus ex machina“ hätten gelöst werden können? Oder wie will man es erklären, dafs Euripides z. B. in der Iphigenie bei den Tauriern einen vorzüglichen Schlufs, der ihm sicher den vollsten Beifall eingebracht hätte, durch ganz äufserliche Kräfte umstofsen und dann die Gottheit selbst auftreten läfst

und so einen neuen Schlufs herbeiführt?*) Es ist klar, dafs der Dichter in diesem Falle mit vollem Bewufstsein den neuen Schlufs gewählt hat, weil ein solcher seinen Absichten besser diente.

Der attische Dichter war aber nicht nur in der Wahl seines Stoffes, sondern auch in vielen anderen Punkten doch weit gebundener als der heutige Dichter. Der Chor war und blieb das Wichtigste im Drama; nach den Chorliedern gliederte sich das Stück. Der Chor aber verläfst den Ort regelmäfsig nicht — obwohl allerdings auch Ortswechsel vorkommen —, daher mufste der Dichter im Ganzen sein Stück so einrichten, dafs weder der Ort, an dem die Handlung spielte, gewechselt, noch dafs die Handlung durch längere zeitliche Zwischenräume unterbrochen wurde. Da nun aber viele Ereignisse sich an einem anderen Orte als auf der Bühne abspielten, so war der Dichter gezwungen, diese durch Boten erzählen zu lassen. So finden sich in den antiken Dramen zahlreiche Botenberichte, die rein epischer Natur sind. Nach unseren Begriffen sind derartige Berichte untheatralisch. Das alte Theater aber konnte sie nicht entbehren. Euripides hat es sicher schon empfunden, dafs dergleichen epische Partieen von der Bühne herab nicht die Wirkung haben wie dialogische, und in der Iphigenie in Aulis, einem seiner letzten Stücke oder vielleicht dem letzten, hat er daher, wie wir noch sehen werden, solche Berichte ganz vermieden. Bekam durch die beständige Anwesenheit des Chors das Stück etwas zeitlich und räumlich Geschlossenes, war der Dichter gezwungen, sich an diese Fessel zu binden, so wächst nur

*) Es ist auffallend, wie wenig Verständnis man den attischen Tragikern auch von solcher Seite entgegenbringt, von der man reifere Urteile zu erwarten berechtigt ist. Statt vieler will ich nur das eines Mannes anführen, dessen Dramaturgie auch in Lehrerkreisen zu den bekanntesten Werken gehört: Bulthaupt, Dramaturgie der Klassiker, sagt I, 136, nachdem er den Charakter der Euripideischen Iphigenie natürlich zu gunsten der Goetheschen genügend verlästert hat: „Der Frevel wird entdeckt, alles droht zusammenzustürzen — und nur ein Maschinengott, diesmal Pallas Athene, ist imstande das Stück zu gutem Ende zu führen.“

unsere Bewunderung vor einem Können. das diese Fessel nicht nur überwand, sondern in ihr ein Mittel fand, der Dichtung einen Zusammenhang zu geben. wie man ihn in modernen Dramen häufig nur mit Bedauern vermifst.

Eine andere Einschränkung endlich. die dem Dichter auferlegt war. bestand in der Armut des Theaters. Ein Scenenwechsel, wie wir ihn kennen. war auf der attischen Bühne unmöglich. Endlich fehlte das Mienenspiel des Schauspielers, was bei uns so aufserordentlich wertvoll ist und den modernen Dichter über manchen Abgrund hinwegführt. Dafs ein schlechtes Stück durch eine glänzende Aufführung doch zu Ansehen gelangte, wie es bei uns oft genug geschieht. war auf der attischen Bühne kaum möglich. Mochte der Schauspieler eine noch so glänzende Deklamation. ein noch so hervorragendes Spiel in der Bewegung der Glieder entwickeln. er konnte nur wirken, wenn der Dichter das Höchste geleistet hatte. und so gehört auch fast ausschliefslich dem Dichter. der ja sein eigener Regisseur war, der Erfolg wie der Mifserfolg. — Haben wir uns so das Wesen und die Grenzen des attischen Dramas klar gemacht, so müssen wir doch nun zum Schlufs hinzufügen, dafs der attische Dichter in noch viel höherem Mafse als der moderne das eine grofse Ziel vor Augen haben mufste, die denkbar gröfste. unmittelbare Wirkung auf seine Zuhörer auszuüben. Denn nur von der Bühne herab kam er zu Worte, und nicht auch. wie der moderne. durch Verbreitung seines Werkes. Welches sind nun die wichtigsten Punkte, wodurch der Dichter. der antike wie der moderne. diese höchste Wirkung erzielt? Einmal durch die Erfindung, die Fabel. Je reicher und selbständiger sich hier die Phantasie des Dichters zeigt, desto gröfser wird auch die Freude des Zuhörers sein. der sich dem Fluge dieser Phantasie gern überläfst.*) Das zweite sind die Charaktere; auch die Helden fühlen und handeln wie Menschen, und je menschlicher sie sich benehmen, desto

*) Aristoteles verlangt, dafs die Fabel drei Forderungen erfüllt, sie soll eine mäfsige, leicht zu übersehende Gröfse haben. sie soll einheitlich und nach den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit gefügt sein.

sympathischer werden sie wirken; je enger die Handlung mit dem Wesen des Handelnden in Verbindung steht, je deutlicher der Zuhörer fühlt, wie ein solcher Mensch in solcher Lage so handeln mufs, wie der Dichter ihn handeln läfst, um so inniger wird das Verhältnis des Zuhörers zum Dichter und seinem Stücke sein. Und wenn nun noch eine feine Ausnutzung aller der Wirkungen, die in der Erfindung liegen, stattfindet durch die Art wie, und die Stelle, wo der Dichter sie einsetzt, so dafs man dem Ganzen wie einem geschlossenen, schönen, von Meisterhand errichteten Kunstbau gegenüber steht, wo man keinen Stein, keine Säule lösen kann, ohne das Ganze zu verunzieren oder zu Falle zu bringen, dann hat der Dichter sein Höchstes erreicht. Wir lassen uns mit Freuden durch die Hallen seines Kunstbaues an seiner kundigen Hand führen und betrachten mit Staunen die Symmetrie des Ganzen und den Schmuck des Einzelnen. — In all' diesen von uns genannten Punkten ist Euripides ein Meister allerersten Ranges. Seine Erfindungen sind interessant und reifsen mit. Seine Charaktere sind so menschlich einfach, dafs man mit ihnen fühlt und sie versteht. Ja, es fehlt bei Euripides nicht an Proben feinster Seelenmalerei, worin ihn Aeschylus, der Gewaltige, und Sophokles, der Edle, nicht übertroffen haben. Es ist daher kein Zufall, dafs Euripides im Altertum der beliebteste aller tragischen Dichter war, dafs seine Stücke Jahrhunderte hindurch die Bühne beherrscht haben. In manchen anderen Punkten erreicht er freilich die Höhe seiner Vorgänger nicht. Die Strenge des Aeschylus, den sittlichen und menschlichen Adel des Sophokles zeigen die Dramen des Euripides nicht mehr, sie sind moderner, wenn ich diesen Ausdruck wählen darf, stehen daher aber auch vielfach unserem Empfinden entschieden näher. Zwischen dem Vertreter der Marathon-Kämpfer und diesem Kinde einer aufgeklärten Epoche, dem Zeitgenossen der Sophisten, ist ein Unterschied wie zwischen den ernsten, strengen Gebilden der griechischen Plastik in ihrer sogen. Blütezeit und den bewegteren, menschlicheren Formen der späteren Periode. Jeder Dichter kann nur aus seiner Zeit

heraus ganz verstanden werden, und wer die sittlichen Ideen seiner Zeit in die schönsten Formen giefst, der hat das Höchste geleistet, was der Künstler leisten kann, und das hat Euripides gethan. Den Besten seiner Zeit hat er ein volles Genüge geleistet, und wenn man denkt, dafs das attische Publikum, für das er schrieb, vielleicht das höchststehende gewesen ist, was je einem Dichter gelauscht hat, und wenn man hört, dafs er dieses Publikum trotz der Anfeindungen, die er z. B. von Aristophanes erfuhr, voll befriedigt hat, so wird man auf die Gröfse des Dichters selbst schliefsen können, den erst zu verstehen und dann erst zu beurteilen, man sich angelegen sein lassen sollte.

Iphigenie in Aulis.

Wir schicken voraus, dafs in betreff des Stückes, sowohl was den Verfasser, als auch was den Text angeht, unter den Philologen mancherlei Zweifel bestehen. Eine den neuen Forderungen entsprechende Ausgabe der Iphigenie in Aulis ist noch nicht vorhanden. Bei unserer Untersuchung legen wir wieder die Übersetzung von Karl Bruch zu Grunde, der sich an den griechischen Text von J. A. Hartung angeschlossen hat.

Das Stück beginnt, wie bei Euripides fast immer, mit einem Prolog,*) in dem Agamemnon die Vorgeschichte erzählt: Tyndaros und Leda hatten drei Töchter, Phöbe, Klytämnestra und Helena. Um die Hand der letzten warben viele der edelsten Fürsten, und einer schwur dem anderen Verderben, wenn er statt seiner die Helena gewinnen würde. Ihr kluger Vater Tyndaros aber wufste sich zu helfen und liefs, bevor er sich entschied, sämtliche Freier den Eid leisten, dem hilfreich beizustehen, der seine Tochter als Gattin heimführen würde, wenn ihn jemand in seinem Rechte kränken oder ihm die Braut rauben sollte. Helena erwählte sich dann den König Menelaos von Sparta zum Gatten. Jahre vergingen, als einst am Hofe zu Sparta der Phryger Paris erschien, „prangend in der Kleider Schmuck, von Golde blitzend, prahlend nach Barbarenart“, die Liebe der Helena gewann und mit ihr zum Idalande entfloh. Der schwergekränkte Menelaos durchzog darauf ganz Hellas, suchte die Fürsten auf, die einst dem Tyndaros den Eid geleistet hatten, und

*) Ziel, Über die dramatische Exposition. Beitrag zur Technik des Dramas, Rostock, 1869, p. 19 ff., und die entsprechenden Abschnitte bei Günther.

reizte sie zur Rache an dem Verführer. Alle folgten dem Rufe des Königs, und bald sammelte sich an der Küste von Aulis ein grofses Griechenheer, um den Rachezug zu unternehmen. Agamemnon wurde sein Führer. Aber die gewaltige Flotte konnte nicht abfahren, weil widrige Winde sie aufhielten, und als man endlich den Seher Kalchas nach der Ursache des göttlichen Zornes befragte, erhielt man zur Antwort, die Göttin Artemis, die das Land beherrsche, werde dem Heere erst dann günstigen Wind und den Untergang Trojas gewähren, wenn Agamemnon, sein Führer, ihr seine Tochter Iphigenie am Altare zum Opfer dargebracht hätte. Als Agamemnon dies hört, ist er anfangs entschlossen, das Heer sogleich nach Hause zu entlassen, allein sein Bruder Menelaos weifs ihn mit wichtigen Gründen umzustimmen, das Opfer doch vorzunehmen. Er beredet ihn, einen Brief an seine Gattin nach Mykene zu senden mit der Aufforderung, ihm Iphigenie ins Lager zu schicken, damit er sie dem glänzendsten Helden des Heeres, dem Achilleus, vermähle, der geschworen habe, den Zug gegen Troja nur dann mitmachen zu wollen, wenn er vorher die Iphigenie als Gemahlin gewönne. Achill selbst weifs von diesem betrügerischen Spiele nichts, nur Menelaos, Kalchas und der listige Odysseus sind in dem Geheimnis. Allein kaum ist der Brief abgesandt, da ergreift den Agamemnon schwere Reue über seine Nachgiebigkeit, und er schreibt einen neuen Brief, den er nun seiner Gemahlin heimlich zusenden will. Hier hört die Erzählung auf und die Handlung beginnt. Wir sehen den König mit diesem Briefe in der Hand vor das Zelt treten und einen alten Diener herausrufen, den er mit dem wichtigen Auftrage betrauen will, seiner Gattin, die vielleicht schon unterwegs ist, den Brief zu bringen. Es ist eine stille, sternklare Nacht, der Sirius steht leuchtend am Himmel mitten auf seiner Bahn bei dem Siebengestirn und dem Bären. Noch schweigen die Vögel, das Meer und der Wind schlummern; stumm liegt das Gestade da; den gramvollen König nur meidet der Schlaf, der alle anderen umfangen hält. Wir hören von dem Diener, der den König beobachtet hat, dafs furchtbare

Kämpfe seine Seele erschüttert haben. Der Alte hat gesehen, wie jener in der Nacht bei Licht den neuen Brief geschrieben hat, wie er wieder ausgelöscht, was er geschrieben, wie er den Brief gesiegelt, den gesiegelten wieder erbrochen, ihn auf die Erde geschleudert und dabei die bittersten Thränen vergossen hat. Jetzt giebt er dem Diener den Befehl, seiner Gemahlin den Brief zu bringen, der den Auftrag enthält, Klytämnestra solle Iphigenie nicht ins Lager bringen, sie solle umkehren, wenn sie schon unterwegs sei, weil die Hochzeit aufgeschoben wäre. Er befiehlt dem Diener äufserste Eile und gröfste Achtsamkeit; er soll dem Gespann, das die Königin bringt, in die Zügel fallen und es rückwärts leiten, wenn der Zug ihm begegnet. Während der Diener dem Gebote seines Herrn folgt, dämmert der Morgen herauf, und der einsame König, hinausblickend in das Frührot, bricht tiefsinnig in die Worte aus:

Kein sterblicher Mensch kann seligen Glücks
Sich beständig erfreu'n,
Und das Leid geht keinem vorüber.

Nachdem der König wieder in sein Zelt zurückgegangen ist, erscheint der Chor, aus Frauen und Jungfrauen von Chalkis auf Euböa bestehend. Sie sind herüber gekommen über den Euripus, um das Heer zu sehen, welches Menelaos und Agamemnon in der Troer Gebiet folgen will, und sie sind in des Lagers buntem Gewühle gewesen, haben der blitzenden Schilde Wehr, Erz und Waffen und Rosse gesehen und die Helden erblickt, die den Ruhm Griechenlands ausmachen: die beiden Ajas, den Palamedes, den Diomedes und den Sohn des Laertes, und den schönsten Mann in ganz Hellas, den Nireus; vor allen aber den Helden, den die Kraft der Thetis gebar, den Achilleus, wie er im stürmenden Wettlauf, gewappnet, neben dem Viergespann des Eumelos dahin flog über den Sand und der erste am Ziele anlangte.

Damit würde etwa die Exposition abschliefsen. Sie umfafst aufser dem Prolog, der uns ganz nüchtern mit den Hauptthatsachen der Vorgeschichte bekannt macht, eine einzige knappe Scene und ein kurzes Chorlied. Der lebhafte Dialog

zwischen Agamemnon und dem Diener führt uns sofort mitten in die Handlung hinein. Der Brief, der die schlechte erste That wieder gut machen soll, wird abgesandt. Wird er zum Ziele kommen? Wird er Klytämnestra noch antreffen und wo, und wenn er seine Aufgabe erfüllt, was wird dann aus dem Heere? Wird es sich ruhig verhalten? Werden besonders Menelaos und Odysseus schweigen? Oder werden sie die Leidenschaft des Heeres gegen Agamemnon aufreizen? Und was sollen Klytämnestra und Iphigenie von dem Verhalten ihres Gatten und Vaters denken? Rätselhaft, ja vielleicht beleidigend mufs ihnen der plötzliche Aufschub der Hochzeit erscheinen, für den der Brief eine Erklärung nicht giebt. Alle diese Fragen durchziehen die Brust des Königs, dessen innere Unruhe in wunderbarem Gegensatze steht zu der majestätischen Ruhe und Klarheit der heiteren Sternennacht. Auf ihm lasten alle Folgen; er trägt allen gegenüber die Verantwortung, und dazu bewegt ihn die Angst um sein geliebtes Kind. Wahrlich, er hat Grund, „jeglichen zu beneiden, der in Verborgenheit lebt und von Ruhm nichts weifs und von keiner Gefahr,“ und dem aufsteigenden Morgen, den andere, vom Schlafe erquickt, freudig begrüfsen, mit der kummervollen Empfindung entgegenzublicken, „dafs kein sterblicher Mensch, auch nicht der höchste, sich des Glückes beständig erfreuen kann“. Und fern von diesem König, den die Sorge ruhelos umhertreibt, ruht jetzt in der Nacht das schlafende Heer mit seinen prächtigen Helden, die das Entzücken der Frauen erregt haben. Bald wird es erwachen. Ungeduldig werden die Helden von ihrem Führer die Abfahrt verlangen, sie, die thatendurstig in harmlosem Wettspiel die kostbare Zeit hinbringen, während ihre Sehnsucht sie gegen den fremden Feind reifst. Und Achilleus, der Gewaltige, mit dem man ein schändliches Spiel getrieben, wie wird er aufbrausen, wenn er davon hört! — So zeigt die Exposition die prächtigsten Gegensätze. Meisterhaft weifs uns der Dichter eine herzliche Teilnahme für den gequälten König einzuflöfsen. Meisterhaft ist der Gegensatz zwischen der Natur und ihrer Klarheit und dem von einem düsteren Geschick umgetriebenen

Helden mit wenigen Strichen gezeichnet, und aus der Freude des Chors über das stolze Heer klingt wie eine Drohung das Gefühl von der Kraft der unbändigen Helden heraus. Besonders Achilleus ist stark in den Vordergrund gedrängt. In Wehr und Waffen sehen wir „den siegenden Helden dahin fliegen über den Sand“. Wir ahnen, daſs ihm im Laufe des Stückes eine besondere Rolle zugedacht ist.

Nach dieser kurzen Exposition setzt die Handlung sofort kräftig ein. Schon die nächste, ganz kleine Scene führt uns den Diener im Streite mit Menelaos vor, der ihm den Brief entreiſst. Auf das Geschrei des Dieners kommt Agamemnon selbst hinzu, und nun folgt eine harte Auseinandersetzung zwischen den beiden Brüdern. Menelaos wirft dem Könige Verrat vor und droht, den Inhalt des Briefes, den er geöffnet, dem Heere mitzuteilen. Agamemnon ist empört über die Eigenmächtigkeit des Bruders, der ihn beschleiche und bewache. Lebhaft greift Menelaos ihn an: Anfangs habe er sich bemüht, die Führung des Heeres zu erhalten; als er aber den Rang erreicht habe, sei er hochmütig und stolz geworden, und dann wieder, als die Ungunst des Windes die Fahrt gehemmt, sei er wie vernichtet gewesen, daſs er seine Macht und seine Herrlichkeit verlieren sollte. Ohne Bedenken sei er daher bereit gewesen, des Kalchas Forderung zu erfüllen und seine Tochter in das Lager kommen zu lassen. Nun sei plötzlich der Umschlag erfolgt, und er übe mit dem zweiten Brief Verrat. Hierauf erwidert Agamemnon, daſs er seine erste That bereue; er sei entschlossen, sein Kind nicht zu opfern für das buhlerische Weib seines Bruders; der Schwur, den Tyndaros einst den Freiern abgenommen habe, sei erschlichen gewesen und binde niemand. Niemals werde er daher das Opfer seiner Tochter zugeben. Schon droht Menelaos, das Heer herbeizurufen, da wird plötzlich eine ganz neue Situation geschaffen. Ein Bote kommt und verkündet frohlockend, daſs soeben Klytämnestra mit ihrer Tochter Iphigenie und dem kleinen Orest angekommen sei und die Teilnahme des ganzen Heeres auf sich gelenkt habe. Die Nachricht hat die erschütterndste Wirkung auf Agamemnon.

Er fühlt, dafs nun alles vorbei ist. Das Heer wird von Kalchas und Odysseus über den Sachverhalt unterrichtet werden, es wird das Opfer mit Gewalt fordern, und er wird gehorchen müssen. Sein Schmerz äufsert sich so aufrichtig, dafs selbst Menelaos aufs tiefste ergriffen wird und auch seinerseits auf das Opfer und den Zug gegen Troja und damit auf die Wiederkehr Helenas verzichten will. Allein Agamemnon erkennt, dafs alles zu spät ist, und er bittet nur noch, der Klytämnestra nicht früher etwas zu berichten, bis der Hades sein Opfer empfangen hat. Versöhnt, aber in tiefem Schmerz verlassen die beiden Brüder die Scene. Und nun bricht der Chor in Erinnerung daran, dafs eine unreine Liebe das ganze Leid herbeigeführt hat, in das schöne Lied aus:

Selig, selig das reine Herz,
Das mit holder und keuscher Scham
Schmeckt die Wonnen der Liebe,
Dessen stilles, seliges Glück
Nie ein wildes Glühen verdrängt!

Eros hat, das goldige Kind,
Zwei der sichren Pfeile der Lust:
Jener schafft ein seliges Glück,
Dieser stürzt in Qualen und Leid.
Schönste Göttin, wehre dem Pfeil,
Der in Leid die Herzen versenkt!
Schenk' mir, Göttin, ein reines Herz,
Das in keuschem Sehnen erglüht
Und, so tief und innig es liebt,
Nie vom Taumel erfafst wird.

Tugend, grofses, leuchtendes Ziel!
Dich umwirbt im stillen das Weib,
Das in treuer Liebe sich übt,
Und das Wohl der Völker gedeiht,
Wo du Männer durchleuchtest.

Mit dem Chorlied schliefst der erste Akt. Welch' eine Fülle von Handlung, Bewegung und Leben! Welch' ergreifende Momente, überraschende und doch vorzüglich vorbereitete Übergänge! Und das alles sich ergebend aus der prächtigen Anlage des Stoffes!

Mit dem folgenden Akte lernen wir die Gegenspieler kennen. Klytämnestra und Iphigenie ziehen feierlich mit

dem jungen Orest auf einem Prunkwagen mit Gefolge ein, vom Chor freudig begrüfst:

Ha! Ha!
Ihr Grofsen der Welt, wie glücklich ihr seid!
Ihr Mächtigen, ihr Glückseligen seid
Wie Götter dem Niedriggebor'nen!

Und nun steigen die Frauen herab. Die Brautgeschenke werden auf Geheifs der Königin vom Wagen gehoben. Klytämnestra ist ganz die glückliche, stolze Mutter, die ihre Tochter, ihr liebstes Glück, dem frohsten Feste, der Hochzeit mit dem göttlichen Heldensohne, der ihres Stammes Glanz vermehren soll, entgegenführt. Da naht Agamemnon, von Klytämnestra mit Ehrfurcht begrüfst. Gehorsam ist sie seinem in dem Briefe ausgesprochenen Befehle nachgekommen. Iphigenie aber kann ihr lebhaftes Gefühl nicht bezwingen. Sie durchbricht mit jugendlicher Frische das feierliche Ceremoniell der Begrüfsung und fliegt an ihres geliebten Vaters Herz — ein wirksamer, theatralischer Moment: Der Vater mit seinem bösen Gewissen, in seinem Arme die liebliche, zärtliche Tochter, die sich ganz ihren kindlichen, natürlichen Regungen überläfst und mit anmutigster Lebendigkeit auf ihn einredet. Sein Ernst fällt ihr auf; zärtlich bittet sie ihn, die Sorge fahren zu lassen und sich nur der Freude des Wiedersehens hinzugeben. Seine Augen werden feucht bei ihrem kindlichen Gerede. Sie merkt es und will ihn so gern heiter sehen. Sie will thöricht reden, wenn sie sein Antlitz damit erhellen kann. Und so redet sie von allem Möglichen, von Paris, von Ilion, von der Rachefahrt, auch von ihrer Zukunft, und kindlich bittet sie den Vater, wieder zu den Seinen zurückzukehren. Vieldeutig antwortet Agamemnon; der Zuhörer versteht den geheimen Sinn seiner Worte, nicht so das vertrauende Mädchen. Ein Gefühl des tiefsten Mitleids mit dem armen Vater und der lieblichen Tochter ergreift uns. Was wird sie sagen, wenn sie die Wahrheit erfährt? Agamemnon hat nicht den Mut, sie ihr mitzuteilen; seine Andeutungen versteht sie nicht. Als er von einem zu vollziehenden Opfer redet, bei

dem sie zugegen sein werde, denkt sie nur an den fröhlichen Reigentanz, bis endlich Agamemnon, der sich ihr gegenüber nicht mehr bezwingen kann, sie fortschickt ins Zelt, aber, indem sie geht, sie noch einmal schmerzlich umarmt und in die Worte ausbricht:

> O, diese Brust, die Wangen, dieses goldne Haar —
> Was geb' ich hin für Ilion und Helena!

Iphigenie ist in dieser Scene ganz das liebliche Mädchen, die heitere Tochter, die jungfräuliche Braut. Sie setzt sich hinweg über alle Steifheit des Ceremoniells und folgt nur ihrem natürlichen, einfachen und wahren Gefühle. Ohne Ahnung von dem schrecklichen Geschick, das sie erwartet, geht sie kindlich auf alle die rätselhaften Antworten und Fragen des Vaters ein. Wir haben das tiefste Mitleid mit ihr und ihrem unabwendbaren Geschick, das tiefste Mitleid auch mit Agamemnon, der diese holde Mädchenblüte, sein liebstes Kind, opfern mufs. Freilich erkaltet dieses Mitleid sogleich, wenn wir den weiteren Handlungen des Königs folgen. Er bleibt mit seiner Gemahlin allein auf der Bühne zurück und beantwortet alle ihre Fragen nach den Verhältnissen des Achilleus, ihres künftigen Sohnes, mit einer äufserlichen Unbefangenheit, die uns im höchsten Mafse abstöfst. Mit jedem Worte beinahe betrügt er die Vertrauende, der er schliefslich zumutet, nach Hause zurückzukehren und die Vermählung seiner Fürsorge zu überlassen. Dies aber lehnt Klytämnestra schroff ab, so dafs Agamemnon gerade das nicht erreicht, was er zu erreichen gehofft hat, die Mutter zu entfernen. Das Chorlied, welches nun folgt, schildert bereits die Erstürmung des feindlichen Troja und knüpft somit in Agamemnons Sinne an das Vorhergehende an, weil kein Zweifel darüber mehr besteht, dafs der König zum Opfer entschlossen und damit die Abfahrt und die Eröffnung des Krieges ermöglicht ist. In dem folgenden Akte erhält die Handlung neues Leben durch die Einführung einer neuen Person. Es ist das ein Kunstgriff, den bühnenkundige Dichter, bei uns besonders Lessing, häufig anwenden;

Riccaut, die Gräfin Orsina, der Patriarch dienen z. B. diesem Zwecke. Hier in unserm Stücke ist die Einführung des Achilleus lange geschickt vorbereitet, so dafs sie durchaus nicht überrascht. Es ist schon viel von ihm die Rede gewesen, wie wir gesehen haben. Um ihn dreht sich die Unterhaltung der letzten Scene des vorhergehenden Aktes fast ganz, und so sind wir gespannt, den Helden endlich vor uns zu sehen. Und nun erscheint er, wie wir es erwartet haben, als Kriegsheld, der ungeduldig den Führer des Heeres sucht, um ihn an die Abfahrt und den endlichen Beginn des grofsen Kampfes, „zu dem die Lust ein Gott entfesselt hat", zu mahnen. Sehr fein hat der Dichter die Fabel so angelegt, dafs der Held noch keine Ahnung von der Intrigue hat, zu der er mifsbraucht ist. Die erste, die ihm entgegentritt, ist die stolze, glückliche Mutter der Braut, die ihn freudig und vertrauend als ihren Sohn und Bräutigam ihrer Tochter begrüfst. Mit Erstaunen hört Achill davon und erklärt der Wahrheit gemäfs, dafs er sich nie um Iphigenie beworben habe. Aufs tiefste beschämt steht Klytämnestra nun vor ihm — wiederum ein vortreffliches Bild. Der Dichter ist überall seiner Wirkungen ganz sicher, jede Scene bringt neue Überraschungen und Erschütterungen; keinen Augenblick wird der Zuschauer los gelassen. Durch die Dazwischenkunft des Dieners erfahren beide die volle Wahrheit. Klytämnestra gerät in Verzweiflung, und in ihrer Seelenangst wirft sie sich dem edlen Helden zu Füfsen und beschwört ihn, ihre Tochter vor dem schrecklichen Geschick zu retten. Und sie fleht nicht umsonst. Achill ist nicht nur ein furchtloser Krieger, ein ritterlicher, in höfischer Sitte wohlgebildeter Held, er ist auch ein edler, menschlich fühlender Mann:

Du rufst ein Herz an, welches hoch und edel denkt,
Und wie ich weifs zu trauern mit den Traurigen,
So freu' ich mich des Glückes auch mit Mäfsigkeit.
Wer so gesinnt ist, wandelt recht des Lebens Pfad
An seines ernsten Willens sichrer Führerhand.
Oft ist der Mann ein Weiser, der nicht sinnt und denkt,
Und oft der andre, der die Augen offen hält.
So hab' ich in des edlen Cheiron Schul' und Haus

Bescheidenheit und schlichten Sinn gelernt und will
Gern Atreus Söhnen folgen, wenn Gerechtigkeit
Ihr Scepter schmückt, sonst biet' ich ihnen meine Stirn.

— —

Nein, bei des Nereus wellenfeuchtem Haupt und Haar,
Beim Vater jener Göttin, deren Schofs mich trug,
Er soll sie nicht anrühren, nicht mit seiner Hand
Soll Agamemnon rühren ihres Kleides Saum!

Aber bevor er ihr mit Gewalt helfen will, rät er weise, noch einmal mit Bitten in Agamemnon zu dringen, um ihn zur Umkehr und zur Schonung seines Kindes zu bewegen. Ganz seinem Wunsche sich hingebend, verspricht Klytämnestra ihm zu folgen. Unter dem Eindruck der glänzenden Figur des Achilleus besingt dann der Chor die Hochzeit des Peleus und der Thetis, den Stern preisend, der aus dem Schofse der Göttin erstanden ist. Aber die letzte Strophe klingt schon wieder dumpf aus in das Schreckliche, was geschehen wird:

Ach, umsonst
Ist der Unschuld bittender Blick
Und frommes Erröten!
Denn Macht geht vor Recht und Gesetz;
Fromme Tugend und heilige Scheu
Wird verachtet auf Erden;
Rohe Gewalt und die Willkür herrscht;
Und es fürchtet kein Mensch sich mehr
Vor dem Zorne der Götter.

Alles geschieht dann, wie Achill geraten. Agamemnon erscheint, um von seiner Gemahlin die Tochter zum Hochzeitsopfer, wie er sie glauben machen will, abzuholen. Er ist also noch immer entschlossen, alles heimlich und ohne Vorwissen der Mutter zu vollbringen. Da tritt ihm Klytämnestra mit Iphigenie selbst, die den kleinen Orest auf dem Arme hält, entgegen, und er erfährt nun, dafs sie alles wissen. Die Rede, mit der jetzt Klytämnestra auf ihn zu wirken sucht, ist ein Meisterstück und würde in ihrer Schärfe jedem Advokaten Ehre machen. Die Fürstin greift auf ihre Vergangenheit zurück: Gewaltsam hat Agamemnon sie zu seinem Weibe gemacht, nachdem er ihren ersten Gatten

Tantalus erschlagen, ihr ein Kind entrissen und in die Sklaverei verkauft hat. Als ihre beiden Brüder Kastor und Pollux dann die Rache an ihm vollziehen wollen, hat er sich ihrem Vater Tyndaros zu Füſsen geworfen und um Schonung gefleht. Dieser hat sie ihm gewährt und ihm sogar die Tochter als Gattin zurückgegeben. So ist sie seine Gemahlin geworden, und als solche ihm hinfort treu und in Liebe ergeben gewesen. Der Segen des Hauses, darin sie schaltete, hat sich blühend gemehrt, und ihr Gatte muſste sich glücklich preisen, wenn er kam, und wenn er ging. Drei Töchter und den Knaben Orest hat sie ihm geschenkt, und für alle ihre Treue und Liebe soll sie nun die eigene Tochter zum schrecklichen Opfer hingeben, nur damit Menelaos sein treuloses Weib wiedererhält? Was für Gedanken werden ihr Herz erfüllen, wenn sie die Stätte und die Kammer leer findet, wo ihr Kind geweilt, wenn sie sich sagen muſs, daſs der eigene Vater es getötet:

Was für ein Lohn harrt deiner nun im eignen Haus?
Bedarf es da noch weitern Vorwands, wenn ich einst
Mit meinen Kindern, die mir noch geblieben sind,
Dich so empfange, wie es deiner würdig ist?
Nein, um der Götter willen, mach' zur Frevlerin
Mich nicht an dir und frevle selber nicht an uns!

Wenn ein Opfer erforderlich war, warum hat denn nicht wenigstens das Los entschieden, wessen Tochter sterben sollte? Warum hat Menelaos, der doch der eigentliche Urheber des Kriegszuges ist, nicht die eigene Tochter Hermione geopfert? Statt ihrer soll Iphigenie sterben? Sie selbst soll daheim sitzen und klagen über den Mord, während Helena vielleicht, nach Sparta zurückgebracht, sich ihres Kindes in aller Ruhe erfreuen kann? — Agamemnon vermag gegen diese haarscharfe Anklage nichts zu erwidern, sie ist vernichtend für ihn. Hat uns so der Dichter in einer logisch streng durchgeführten Rede in die nüchterne Atmosphäre einer Gerichtsverhandlung versetzt und unsern Verstand mehr als unser Herz gefangen, so gewinnt nun im schärfsten Gegensatz dazu sofort die poetische Stimmung

wieder die Oberhand. Die weichen, innigen Worte der Iphigenie berühren uns aufs tiefste:

O hätt' ich doch, mein Vater, Orpheus Liedermund
O könnt' ich Felsen zwingen, meinen Weg zu ziehen,
Und Menschenherzen rühren durch des Wortes Kraft —
Ich würd' es jetzt gebrauchen! Aber meine Kunst
Sind Thränen nur, und weiter reicht nicht meine Kraft.
Nicht einen Ölzweig leg' ich flehend vor dich hin,
Nein, deiner Gattin Tochter und dein Fleisch und Blut:
O, schone meiner Jugend! Ach es ist so süfs,
Das Licht zu schau'n!

Sie erinnert ihn an glückliche Tage der Kindheit, wo er in zärtlicher Besorgnis um sie ihr Bilder von Glück und von zukünftiger Macht vor die Seele gerufen. Erschüttert wendet Agamemnon sich ab; aber das kann sie erst recht nicht vertragen:

Nur einen Blick, mein Vater, einen Blick und Kufs!
Er soll mir, wenn mein Flehen nicht dein Herz erweicht,
Im Tode noch ein Zeichen deiner Liebe sein.

Schliefslich hält sie den jungen Bruder empor, um durch seinen Anblick den Vater zu erweichen, und von der Sehnsucht nach dem schönen Leben erfüllt, von der Furcht vor dem schrecklichen Tode ergriffen, fleht sie um ihr Leben:

Ein elend Leben zieh ich vor dem schönsten Tod! —

Man kann diese innigen Worte noch heute nicht ohne tiefes Mitgefühl lesen. Als Braut, das Herz voll Ahnung eines höchsten Glückes, das ihr nach der Vermählung mit dem schönsten, tapfersten und edelsten Helden bevorsteht, ist sie ins Lager gekommen. Voll kindlicher Liebe wirft sie sich dankerfüllt an die Brust des über alles geliebten Vaters, der sie auch dem neuen Glücke entgegenführen will. Da erfährt sie das Schreckliche, und plötzlich treten alle andern Gedanken hinter dem einen zurück: Rettung, Rettung! Alles andere ist gleich, wenn sie nur noch leben, wenn sie nur noch die Sonne sehen darf.

Man mufs sich in die Seele des athenischen Hörers hineinversetzen, um heute noch die ganze ergreifende Wahr-

heit nachempfinden zu können. Wenn uns, die wir nicht mehr an Menschenopfer glauben, die Klage der Iphigenie noch tief ergreift, wie viel mehr wird sie die Athener gerührt haben, denen es etwas Wahres, etwas Heiliges war, was hier zur Darstellung kam. — Wie hat der Dichter hier wieder alles abgewogen! Nach der zwar leidenschaftlich hervorgestoſsenen, aber verstandeskühlen Abrechnung der Klytämnestra die ergreifende, innige Klage der Jungfrau, deren Sehnsucht nach dem Leben so verständlich ist. Es ist nicht feige Schwäche, es ist das einfache, natürliche Gefühl, das den Menschen an das Leben bindet. Einer unserer deutschen Dichter hat uns eine ähnliche Scene geschenkt, die zwar viel angegriffen ist und doch bis auf den heutigen Tag ihre Wirkung auf keine Zuhörerschaft verfehlt: Heinrich von Kleist im Prinzen von Homburg. Der junge Prinz, den wir noch eben voll feurigen Mutes sich in die Feinde stürzen sahen, deren Geschütze Tod und Verderben um ihn her verbreiteten, kommt nachher auf dem Wege zum Schloſs an dem Grabe vorbei, das auf dem öden Kirchhofe für ihn ausgeschaufelt wird, in das er morgen hineingelegt werden soll. Da ergreift den Leidenschaftlichen eine so tiefe Sehnsucht zum Leben, daſs er alles, alles, selbst seine Liebe, wegwirft für das einzige Geschenk, das Leben. Es ist etwas anderes, sich im Sturme der Leidenschaft in den Tod stürzen, oder sich sagen, zu der Stunde, an dem Tage wird deine Hinrichtung stattfinden. Im Toben der Schlacht wird manches Herz nicht erzittern, das in der Erwartung des sicher bevorstehenden Todes menschlich schwach wird. So ist die Klage des Prinzen von Homburg ebenso verständlich, wie hier die sehnsüchtige Klage der Iphigenie. Agamemnon bleibt auf beide Vorstellungen, auf die seiner Gattin und auf die der Iphigenie, unerbittlich; es ist unmöglich, die stolze Flotte, Hellas versammelte Fürsten, zurückzuschicken. Darum muſs das Opfer, ohne das die Fahrt nicht geschehen kann, vollzogen werden. Ein höheres Interesse als das persönliche liegt vor; es gilt, Hellas Frauen vor fremden Räubern zu schützen. Das Vaterland steht über allem:

Frei soll es sein, nicht fremden Völkern unterthan,
Und seine Frauen nimmer frecher Buben Raub!
Dem mufs ein jeder dienen, du so gut wie ich!

Unsere Sympathieen sind hier freilich auf seiten der unglücklichen Frauen. Aber die griechischen Zuhörer, für die die Dichtung verfafst war, werden sich vielleicht dem Appell an die nationale Ehre nicht verschlossen und also auf seiten Agamemnons gestanden haben. Dazu darf man nicht vergessen, dafs die Frau nach der Auffassung des Altertums ein ganz untergeordnetes Wesen war; sagt doch selbst Achill, ohne dafs Klytämnestra davon abgestofsen wird:

Mich hätt' er bitten sollen, um sein Kind zu frei'n,
Und hätte Klytämnestra freudig dann und gern
Gerade mir zur Gattin anvertraut ihr Kind,
So hätt' ich sie geopfert meinem Vaterland,
Wenn so die Fahrt nach Ilion nur möglich war,
Und meiner Kriegsgefährten Wohle nicht versagt.

Agamemnon tritt im Stücke nicht mehr auf. Mit der entschlossenen Antwort, das Unvermeidliche zu thun, verläfst er die Bühne, und ich glaube, dafs ihn die Sympathieen seiner Zuhörer begleitet haben. Anfangs beherrscht ihn ganz die menschliche Schwäche, die zärtliche Liebe zu seiner Tochter; dies macht ihn wankelmütig, schwach, unsicher. Dann überzeugt er sich langsam, dafs er dem Schicksale nicht entgehen kann. Aus Furcht belügt und betrügt er selbst die eigene Gattin, bis er schliefslich die Festigkeit bekommt, das Notwendige nun auch ohne Bedenken zu wollen. Er fühlt und spricht es aus, dafs es entsetzlich ist, den Schritt zu thun, den er vorhat, allein er mufs ihn thun, weil die nationale Ehre höher steht als alles andere, und wir hören ja, dafs Achill ebenso gehandelt haben würde. So erscheint Agamemnon zwar schwankend, aber doch menschlich verständlich und endlich entschlossen. Auch der Kurfürst im Prinzen von Homburg ist fest entschlossen, seinen Liebling, den Prinzen, der ihm nahe steht wie ein Sohn, dem starren Gesetze, der einzigen Säule des Vaterlandes, die nicht wanken darf, zu opfern. Der hat den Dichter ganz falsch verstanden, welcher glaubt, der Kurfürst treibe etwa ein

Spiel; es ist der blutigste Ernst, von dem er erst abläfst, als er sich überzeugt hat, dafs die Vollziehung der Strafe unterbleiben kann, ohne dafs das Gesetz leidet. Freilich kleben der wundervollen Figur des Kurfürsten, die in heiterer Klarheit und Herrschergröfse über dem Ganzen steht, die menschlichen Schwächen nicht an, die uns Agamemnon entfremden. Agamemnon hat nach den Worten seines Bruders ehrgeizig nach der Führerschaft des Heeres gestrebt; der Kurfürst ist ein geborner Herr. Agamemnon jammert und fügt sich nur dem Zwange; der Kurfürst ordnet sich von vornherein dem Staatsganzen unter. An der Gröfse des Kurfürsten konnte der Prinz wieder heranwachsen zum Helden, sich selbst wieder finden. Der patriotische Appell Agamemnons konnte in dem Herzen der Iphigenie nur einen schwachen Widerhall finden. Dafs auch Iphigenie, wie dort der Prinz, zur Heldin wird, dazu war hier das Beispiel eines andern, des Achilleus, erforderlich. Nachdem Agamemnon die Bühne verlassen hat, geben sich Klytämnestra und Iphigenie anfangs in lauten Klagen ganz ihrem Schmerze hin. Da sieht Iphigenie plötzlich eine Schar Männer daher kommen, und als sie auf ihre Frage von der Mutter erfährt, dafs ihr Führer Achilleus ist, den sie bis dahin noch nicht gesehen hat, da ergreift sie echt weibliche Scham und Furcht; sie will sich verbergen vor dem Manne, dem sie als Braut zugeführt werden sollte. Doch die Mutter hält sie zurück, ihr Unglück setzt sie über alle zarte Scheu hinweg, und gleich die ersten Worte Achills lassen keinen Zweifel über den Ernst der Lage: „Armes Weib und arme Mutter“! In fliegender Eile beantwortet er die hastigen Fragen der Mutter. Das Heer hat sich gegen ihn empört; unter höhnenden Worten hat man ihn steinigen wollen; ja, seine eigenen Freunde, die Myrmidonen, haben den ersten Stein gegen ihn erhoben. Jetzt rückt Odysseus heran, das tobende Heer hinter ihm; sie wollen das Opfer; Iphigenie ist verloren. Aber der ritterliche Held will sein Versprechen halten, will seine eigene Brust erst dem Verderben entgegenstellen, sich in den sichern Tod stürzen, bevor er die Jungfrau preisgiebt. Da erfolgt

nun scheinbar ganz unvermittelt und plötzlich im Herzen der Iphigenie ein Umschlag:

Mutter, höre jetzt mich an!
Unrecht ist es, dafs in deinem Herzen du dem Gatten zürnst;
Denn der Mensch kann nimmermehr erzwingen, was unmöglich ist.
Wohl gebührt hier unserm Freunde Dank für seine Sorg' um uns;
Aber lafs uns auch verhüten, dafs des Heeres Zorn ihn trifft,
Dafs wir selber nichts gewinnen und Verderben ihn erreicht.
Höre jetzt, wozu ein ruhig Überlegen mich gebracht:
Freien Willens will ich sterben, aber nicht in tiefer Schmach.
Nein, ich will mich selbst ergeben einem ehrenvollen Tod.
Prüfe denn und richte, Mutter, ob es recht ist, was ich sprach.
Hellas, ja mein ganzes grofses Vaterland sieht jetzt auf mich;
Frei durch mich wird Hellas Flotte, Troja fällt durch mich allein,
Und mein Werk wird's sein, wenn künftig unsers sel'gen Landes Frau'n
Sicher sind vor fremden Räubern, die nun für den frechen Raub
Helenas so teuer büfsen mit des Landes Untergang!
Sterbend werd' ich alle retten, und es wird mein Name grofs
Und verklärt sein, denn ich heifse Griechenlands Befreierin!

Tausende haben ihr Leben und ihr Alles an diesen Zug gesetzt, und sie soll den Mut zum Tode nicht finden? Sie soll es zugeben, dafs der heldenmütige Achilleus, der sich so edel für sie opfern will, obwohl sein Leben mehr wert ist als das von tausend Frauen, untergeht? Nein, das will sie nicht; auch will sie der Göttin, die ihr Leben fordert, gehorchen:

Opfert mich und schleifet Troja! Das sei bis zur fernsten Zeit
Mir ein Denkmal, dieser Ruhmglanz sei Ersatz für Mann und Kind!
Kein Barbar soll Hellas knechten, sondern Herr soll Hellas sein,
Unser ist das Recht der Freiheit, ihm gebührt das Sklaventum!

Man hat diesen Umschwung vom schamhaften Mädchen zur Heroine unwahrscheinlich und nicht genügend motiviert gefunden, obwohl kein geringerer als unser gröfster dramatischer Dichter Schiller bereits für Euripides eingetreten ist. Und mit vollem Rechte! Wir haben gesehen, dafs der Dichter in unserem Stück jede Scene auf das sorgfältigste ausgearbeitet und gesetzt hat, dafs alles bis ins kleinste auf die stärkste Wirkung berechnet ist. Jetzt eilt das Stück

zum Schlufs. Da giebt es keine lange Motivierung mehr; da drängt alles mit elementarer Gewalt zum Ende hin. Aufserdem hat der dramatische Dichter überhaupt eine so eingehende Motivierung in Worten wie der erzählende nicht nötig. Man darf nicht vergessen, dafs der Schauspieler auf der antiken Bühne zwar nicht durch Mienenspiel, aber doch durch Bewegungen, durch eine Andeutung in der Stimme Wirkungen erzielen konnte, die der Dichter sich beim Schaffen gedacht hatte, ohne sie weiter auszudrücken. Und hat denn aber Euripides hier gar nicht motiviert? Agamemnon ist fortgeeilt, ohne den Klagen der andern Rede zu stehen. Jammernd bleibt Iphigenie zurück. Da erscheint vom Kampfe aufs höchste erregt ihr Held Achill. Sie will fliehen, mufs aber bleiben. Mit welchen Empfindungen wird sie ihn anblicken? Welche Gefühle werden ihre Brust beherrschen, als sie dem herrlichen Jünglinge zum ersten Male gegenübersteht? In fliegenderHast eilt der Dialog in Rede und Gegenrede zwischen ihm und Klytämnestra dahin. Iphigenie hört alles; alles dringt mächtig auf sie ein; obwohl sie sich mit keinem Worte beteiligt, entgeht ihr doch kein Wort, keine Wendung. Sie hört, dafs er, der Heldenmütige, der Sohn der Göttin, bereit ist, dem Heere zu trotzen, sich für sie zu opfern, dafs Klytämnestra bereit ist, das nutzlose Opfer anzunehmen. In der Ferne braust das tobende Heer, von dem erbarmungslosen Odysseus angeführt, heran. Was soll sie thun? Soll sie, ein Weib, sich nicht opfern? Soll sie sich an Edelmut von ihm übertreffen lassen? War sie seiner würdig, wenn sie jetzt sein Opfer annimmt? Nimmermehr! Aber sie wird seiner wert, wenn sie dem Unheil vorbeugt und freiwillig in den Tod geht für ihn und für Hellas. Da ist ihr Entschlufs gefafst, und aus dem unschuldigen Mädchen macht der grofse Augenblick, macht das grofse Beispiel die aufopfernde, begeisterte Heldin. So ist sie würdig des Gatten, dem sie zugedacht war, und so wird sie im Tode noch durch die Liebe ihres Helden verklärt:

O wahrlich, Tochter Agamemnons, selig hat
Ein Gott mich machen wollen durch den Bund mit dir.

So ruft Achilleus in ihr Anschaun versunken aus. — Der Umschlag in dem Betragen der Iphigenie ist also durchaus erklärlich und hinreichend begründet. —

Nachdem Achill die Bühne verlassen, folgen nur noch einige Abschiedsscenen, worin die schöne, halbverklärt scheidende Tochter von der Mutter, die auch jetzt nur Mutter bleibt, scheidet. Sie bittet sie, ihre Thränen zurückzuhalten und ihr das Herz nicht unnötig schwer zu machen; sie trägt ihr die letzten Grüfse an die Geschwister auf und legt auch noch Fürbitte für den Vater ein, worauf Klytämnestra allerdings drohend erwidert:

Ihm wird es noch um deinetwillen schlecht ergehen.

Mit Bitten und Lobgesängen an die Göttin endet das Stück.

Man hat wohl mit Recht vermutet, dafs dieser Schlufs unecht ist; die Annahme des Opfers würde die Gottheit in einer Strenge erscheinen lassen, die der humanen Auffassung unseres Dichters nicht entspricht. Auch mufs der Zuschauer unter allen Umständen noch erfahren, dafs die Göttin wirklich versöhnt ist und günstige Winde schickt. Man wird sich also den Schlufs so zu denken haben, dafs die Göttin während des Opfers den Winden die Fesseln löst und Iphigenie durch ein Wunder rettet. Ob sie dabei persönlich erscheint und ihre Stimme vernehmen läfst, was dem Stücke erst den weihevollen Abschlufs gegeben haben würde, oder wie sich der Dichter sonst den Vorgang gedacht hat, läfst sich nicht mehr erkennen. Ebensowenig läfst sich feststellen, ob der Ausgang sich vor den Augen der Zuschauer abgespielt hat oder durch einen Boten erzählt wird oder endlich in seiner Wirkung auf die beteiligten Personen zum Ausdruck gelangt ist. Hat der Dichter die Rettung der Iphigenie in einer den beteiligten Personen sichtbaren Weise geschehen lassen, so ist die oben erwähnte Drohung der Klytämnestra ebenfalls unecht, denn mit der sichtbaren Rettung der Iphigenie würde für die Mutter der Grund zur Rache an den Gatten wegfallen. In dieser Form würde also die hier dargestellte Sage der älteren Fassung, auf die jene Drohung hinzuweisen scheint, die wir aus Aeschylus und Sophokles kennen, widersprechen und würde

sich ebensowenig decken mit der Darstellung, die Euripides in der Iphigenie bei den Tauriern giebt. Darin liegt jedoch kein Grund zur Annahme, dafs der von uns vermutete Schlufs unrichtig ist, denn der Dichter konnte den Mythus weiter bilden, wie es ihm gut schien, ja, wenn es richtig ist, dafs die Iphigenie in Aulis das letzte Stück der Euripides ist, so kann man sogar sehen, wie die Auffassung des Dichters immer milder geworden ist. Während Aeschylus und Sophokles den Tod der Iphigenie als feststehend hinnahmen, läfst Euripides in der Iphigenie bei den Tauriern die Göttin zwar rettend eingreifen, aber erst, nachdem das arme Opfer alle Qualen der Hinrichtung gekostet hat. In unserem Stücke dagegen wird das heldenmütige Mädchen in einer Weise gerettet und belohnt sein, die dem Adel ihrer Gesinnung entsprach*), d. h. in einer Art Verklärung.

Betrachten wir nun zum Schlusse das Stück als Ganzes, so bietet es einmal einen überaus anziehenden Inhalt. Die Erfindung, der Mythus, ist unterhaltend von Anfang bis zu Ende. In wie weit er Eigentum des Euripides allein ist, können wir nicht sagen. Wir gehen aber wohl nicht fehl, wenn wir ihn in der Hauptsache als ein Verdienst unseres Dichters betrachten. Sicher ist die Person der Iphigenie seine Erfindung, und mit ihr steht und fällt ja auch der Mythus. Aufser dem Unterhaltenden, was die Erzählung an sich bietet, war der Gegenstand auch schon deshalb für die Zuhörer vom höchsten Interesse, weil er sich auf einem grofsen patriotischen Grunde aufbaute, an die ruhmvollste Unternehmung der Heroenzeit anknüpfte und das ganze, stolze Hellas in dem Augenblick vor Augen führte, wo es diese Unternehmung ins Werk setzen will. Ein göttlicher Zorn verzögert den Zug für kurze Zeit, aber eine Jungfrau rettet Hellas; durch sie wird Ilion gedemütigt, werden die

---

*) Man könnte auch hier wieder auf die Analogie des Prinzen von Homburg hinweisen, der alle Empfindungen durchmacht wie Iphigenie, den tiefen Schmerz um einen frühen, elenden Tod, die Erhebung aus dieser Verzweiflung zum Heldentum durch ein grofses Beispiel und endlich die Belohnung dieses Heldentums.

Griechen zu Herren über die Barbaren gemacht. Aber nicht dadurch allein zeichnet sich der Gegenstand aus. Wie schon bemerkt, bedeutet auch nach der ethischen Seite hin die Gestaltung des Mythus einen Fortschritt gegen die Zeit des Aeschylus und Sophokles. In der Freiwilligkeit des Opfers und der Abwendung desselben durch die Göttin liegt dieser Fortschritt. Der Inhalt des Stückes also betrifft die höchsten Interessen der Griechen: Versöhnung der Götter, Befreiung des Vaterlandes von fremder Schmach. Die Göttin, welche das Opfer nicht annimmt, zeigt, dafs sie keine Menschenopfer mehr will. — Wenn wir so sehen, dafs der Inhalt nach der unterhaltenden, religiösen, patriotischen und ethischen Seite bedeutend ist, so erfüllt uns auch die Zeichnung der Charaktere mit Bewunderung. Auf den Charakter der Iphigenie sind wir schon näher eingegangen. Der Charakter der Klytämnestra, der treuen, liebevollen Gattin und Mutter, ist einheitlich und klar und bietet keine Schwierigkeiten. Auch Achilleus, der jugendliche Held, ist menschlich und grofs gezeichnet. Die einzige angreifbare Person des Stückes ist Agamemnon. Bei der Beurteilung dieses Charakters darf man, wie schon vorher betont ist, nicht vergessen zu fragen: Welchen Eindruck hat er den griechischen Zuhörern gemacht? Agamemnon ist zunächst Feldherr und als solcher ehrgeizig und ruhmgierig, Eigenschaften, die der Grieche unbedingt von ihm erwartete. Was Menelaos ihm im einzelnen in dieser Beziehung vorwirft, braucht deshalb noch nicht wahr zu sein, und es ist verkehrt, aus diesen Vorwürfen, die in der Erregung gesprochen sind, den Charakter konstruieren zu wollen. Agamemnon war aber nicht nur Feldherr, sondern auch Vater, und es ist nur menschlich und natürlich, wenn er als solcher sich gegen die Forderung auflehnt, sein geliebtes Kind zu opfern, auch wenn es die Gottheit verlangt. Zwischen diesen beiden Zuständen, den Pflichten des Feldherrn und den Pflichten des Vaters, schwankt er hin und her. Hätte er kalt den Willen der Gottheit vollzogen, so würde er seine Zuhörer abgestofsen haben, denn die griechische Geschichte kennt keine That ähnlich der des Brutus. Dem Dichter blieb also gar nichts

weiter übrig, als Agamemnon zu schildern, wie er es gethan hat, und er sucht eben durch die patriotische Wendung, die er den König der ganzen Sache geben läfst, eine Milderung herbeizuführen. Agamemnon erhält sogar recht durch den Umschwung in dem Charakter der Iphigenie selbst. Dafs er im Verlaufe des Stückes seine Geliebten allerdings vielfach hintergeht, das stöfst ab, ist aber, wie schon bemerkt, mit Rücksicht auf die minderwertige Stellung, die man im Altertum der Frau beimafs, und unter den gegebenen Verhältnissen nicht zu verwundern. Der Dichter hat also aus dem Charakter gemacht, was unter den schwierigen Verhältnissen daraus zu machen war.

Vorzüglich ist die Verknüpfung der einzelnen Teile und der Aufbau des Stückes. Freilich ist der Prolog nicht nach unserem Geschmack, aber sehen wir davon ab, so gelingt es dem Dichter, seine Zuhörer vom Anfang bis zum Ende keinen Augenblick loszulassen. Immer weifs er das Interesse rege zu erhalten und zu steigern, und zwar sind die einzelnen Momente meist gut vorbereitet. Alles ist so überraschend kunstvoll gestellt, dafs die Wirkung des Stückes von der Bühne herab eine überaus glänzende gewesen sein mufs. Es giebt nur wenige Bühnenwerke des Altertums, die sich nach dieser Richtung hin mit unserem Drama vergleichen liefsen. Nur ein Punkt erscheint mangelhaft; den Menelaos, der am Anfang einen breiten Raum einnimmt, läfst der Dichter nachher fallen. Das macht den Eindruck, als wenn an dem Stück noch die letzte Hand gefehlt hat, was ja auch, wie wir gesehen haben, aus anderen Gründen wahrscheinlich ist. Trotzdem aber zeigt es doch überall Feinheiten, die den grofsen Dichter verraten. Dafs Botenscenen, die untheatralisch sind, ganz fehlen, haben wir schon hervorgehoben. — Nach der gedanklichen und sprachlichen Seite bietet das Stück ebenfalls viele Schönheiten. Die Chorlieder geben anschauliche, prächtige Bilder und höchst poetische Gedanken in engem Zusammenhang mit der fortlaufenden Handlung. Der Dialog ist scharf und oft fein pointiert, in den Stichomythieen knapp und geistreich. Wo längere, mehr monologische Partieen vorkommen, zeichnen diese sich aus durch Gedankenreichtum und innere Folgerichtigkeit, durch

klare, knappe Form, angemessenen Ausdruck und schöne Abwechselung in Ton und Stimmung. So ist das Stück in jeder Beziehung, wenn man von Kleinigkeiten absieht, was bei der schlechten Überlieferung des Textes berechtigt ist, ein glänzendes Werk und ein Beweis für die dichterische Größe des Verfassers.

Iphigenie bei den Tauriern.

Das Drama „Iphigenie bei den Tauriern“ ist inhaltlich die Fortsetzung des vorhergehenden, ist jedoch früher verfafst worden und hat schon im Altertum grofse Anerkennung und Bewunderung gefunden. Der Text ist bedeutend besser überliefert, so dafs wir hier auf weit festerem Boden stehen wie in dem vorhergehenden Stücke.*)

Auch dieses Drama beginnt, wie üblich bei Euripides, mit einem Prolog, worin Iphigenie ihre Abstammung und das Opfer in Aulis den Zuschauern einfach erzählt, eine sehr kunstlose Form, die man aber bei Euripides in den Kauf nehmen mufs. Bemerkenswert ist der Grund, der hier für die Opferung in Aulis angeführt wird: Agamemnon habe einst die schönste Frucht des Jahres der Lichtgestalt der Artemis gelobt. Da habe Klytämnestra ihrem Gatten diese Tochter geboren, und so sei sie der Artemis geweiht gewesen. Nach der Opferung ist Iphigenie von der Göttin zu dem Barbarenvolk der Scythen gebracht worden, dessen Herrscher König Thoas, der Schnellfüfsige, ist. Dieser hat sie zur Priesterin im Tempel gemacht, wo sie nach altem Brauche jeden Hellenen opfern mufs, der an das Ufer verschlagen wird. Von ihrer Hand geweiht, empfängt er im stillen Raume des Heiligtums den Todesstreich.

So weit reicht die Vorgeschichte, welche im Prolog erzählt wird. Der folgende Teil würde schon als der Anfang

---

*) Von den griechischen Ausgaben habe ich vornehmlich die von Schöne-Köchly benutzt. Unter den Abhandlungen über das Drama erwähne ich besonders ein Paderborner Gymnasialprogramm von 1891 von E. Schunck, in dem viele gute Bemerkungen enthalten sind; den absteigenden Teil der Handlung scheint der Verfasser allerdings nicht richtig verstanden und gewürdigt zu haben.

der Handlung zu betrachten sein. Iphigenie erzählt nämlich weiter, sie habe einen Traum gehabt: Sie sei zwischen ihren Schwestern in Argos gewesen; plötzlich habe der Grund der Erde gewankt, sie sei hinaus gestürzt, und hinter ihr sei der Bau des Palastes zusammengebrochen. Nur eine hohe Säule sei stehen geblieben, auf deren Knauf ein blonder Kopf gestanden habe, der menschlich redete. Sie legt nun den Traum so aus, als sei ihr Bruder Orest, die Säule ihres Geschlechtes, gestorben, und sie will ihm daher mit ihren Frauen, die Thoas ihr aus Gefangenen ihres Volkes gegeben hat, ein Totenopfer darbringen.

Sehr geschickt ist durch die Erzählung des Traumes zum Schlusse des Prologs unsere Aufmerksamkeit auf Orest gelenkt. Kaum ist Iphigenie nun in das Heiligtum getreten, so erscheinen Orest und sein Freund Pylades. Vorsichtig treten sie auf; spähend lassen sie die Blicke umherschweifen, ob sie auch niemand beobachtet. Sie suchen, wie wir aus ihren Reden vernehmen, den Tempel, in dem die Fremden geschlachtet werden, um von dort auf Geheifs des Phoebus Apollo das Bild der Artemis zu rauben, das einst vom Himmel niederfiel, und es Athen zu schenken, denn nur so, erfahren wir, kann Orest von der Verfolgung der Eumeniden und dem Fluch des Muttermordes, der auf ihm lastet, frei werden. Das Letzte erzählt Orest selbst in einer wenig kunstvollen, an die Art des Prologes erinnernden Form. Er überlegt nun mit Pylades, wie er zum Ziele gelangen kann, und auf des Freundes Rat beschliefsen sie, in Höhlen, die verborgen am Meere sich befinden, fern von ihren Schiffen, die Nacht zu erwarten, dann Löcher durch die Mauer zu brechen und so zu dem Götterbilde zu gelangen und es zu rauben. Damit ziehen die beiden sich zurück und machen dem Chore Platz, der mit einem Gesang an die Göttin Artemis einzieht. Die Priesterin hat ihn gerufen; er ist gekommen, ihrem Winke gehorchend, und Iphigenie, die wieder aus dem Tempel heraustritt, klagt ihm jetzt das Unglück des Bruders, das sie im Traume gesehen hat, und dem sie nun ein Opfer darbringen will. Damit würde die Exposition beendet sein. Wir erfahren alle

Vorbedingungen der Handlung sehr schnell und werden dann sofort in diese selbst versetzt. Schon der letzte Teil des Prologes enthält ein Stück Handlung, die dann rasch weiter geht. Während die Frauen mit dem Opfer beschäftigt sind, kommt ein Hirt und bringt die Nachricht, dafs wieder zwei junge Männer am Strande gefangen worden sind, die nun geopfert werden sollen. Iphigenie erfährt auf ihre Frage nach der Herkunft der Fremden, dafs sie Griechen seien, von denen der eine Pylades heifse, während der Name des anderen noch nicht bekannt wird. Der Hörer weifs, wer die Fremden sind, und es ergreift ihn Furcht und Mitleid mit den Fremden und der Iphigenie, die gezwungen sein wird, den eigenen Bruder dem Tode zu weihen. So wird die Spannung lebendig, man fragt sich, wie der Dichter die schwierigen Verhältnisse lösen wird. Die Schilderung, die der Hirt von der Gefangennahme der Fremden entwirft, ist äufserst anschaulich und verrät den Meister der epischen Erzählung, dessen Talent wir im Laufe des Stückes noch mehrfach zu bewundern haben werden.*) Er habe, so berichtet der Hirt, das Vieh mit seinen Genossen in die Schwemme getrieben, da hätten sie in einer Höhle, die sonst den Perlenfischern als Aufenthaltsort diene, zwei Fremde entdeckt, die sie anfangs für Götter gehalten und auch als solche angerufen hätten, bis einer von ihnen die andern verlacht und erklärt habe, es seien Gestrandete, die vor dem Landesbrauch der Opferung hier Zuflucht gesucht hätten. Da habe man sich entschlossen, Jagd auf das Wild zu machen. Inzwischen sei aber der eine der Fremdlinge mit allen Zeichen des Wahnsinns aus der Höhle gestürzt; das Haupt hin und herwerfend, die Arme erhebend, zitternd und schreiend habe er dagestanden, den stieren Blick nach einem Punkte gerichtet, und habe gerufen:

Ha, Pylades, sieh dort das Schlangenweib der Nacht!
Und dort die andere, wie sie starrt von Natternbrut,

*) Anm. Wir haben vorhin zwar bemerkt, dafs lange Botenberichte für unseren Geschmack untheatralisch sind, aber auf der alten Bühne wurde das doch nicht so empfunden, wie es jetzt der Fall sein würde, weil das Deklamatorische dort überwog.

Und wild heranstürmt wider mich und schnaubet Mord!
Und da die Dritte, Blut und Feuer speit sie aus!
Sie fliegt heran, die Mutter ruht in ihrem Arm,
Und einen Felsen wälzt sie wider meine Brust!
Weh mir, sie trifft, sie tötet mich! Wo flieh ich hin?

Sie, die Hirten, hätten von alle dem, was der Fremde in seinem Wahne vorgebracht, nichts gesehen, aber sich voll Furcht aneinander geschlossen. Da sei der Wahnsinnige plötzlich mit gezücktem Schwerte unter ihre Herde gefahren und habe ihre Tiere gemordet. Nun erst hätten sie mit Muscheltönen das Volk zur Hilfe herbeigeholt. Als dieses sich gesammelt, sei der Fremde, Schaum vor dem Munde, zusammengebrochen, während sein Genosse sich liebevoll wie ein echter Freund mit dem Armen beschäftigt habe und ihn gegen den Steinhagel, den sie gegen beide geschleudert, durch seinen ausgebreiteten Mantel zu schützen versucht hätte. Als der Fremde sich dann erholt, hätten beide Freunde nach den Schwertern gegriffen und seien gegen sie angestürmt. Sie aber hätten sich zurückgezogen und ihr Steinwerfen aus der Ferne fortgesetzt. So hätten sie allmählich, immer dem Gegner ausweichend und ihn doch ermüdend, ihn eingeschlossen und zur endlichen Ergebung gezwungen. Dann hätten sie die Gefangenen zum Landesherrn gebracht, und der schicke sie nun zur Opferung der Priesterin:

Denn durch solche Opfer wird
Hellas gestraft für deinen Opfertod und mufs
Für alles büfsen, was man dir in Aulis that.

Iphigenie gebietet, die Fremden herbeizuholen, und während der Hirt abgeht, um den Befehl zu vollführen, da bricht sie wieder in Klagen aus über den vermeintlichen Tod ihres Bruders. Jetzt sei ihr Herz verhärtet. Seit ihr Bruder tot sei, dürfe kein Fremder von ihr mehr Mitleid erwarten, während sie früher bei dem Opfertod der Hellenen immer schmerzliches Mitgefühl empfunden habe:

So ist es, meine Lieben, ich erfahr's an mir:
Wer von des Glückes Höhen sank in Leid und Gram,
Wird hart und bitter gegen den, der glücklich ist.

Noch ahnt sie nicht, dafs der eine der Fremden, gegen die sie ihr Herz verhärten will, der geliebte, totgeglaubte, vielbeklagte Bruder ist. So erzeugt der Dichter sehr wirkungsvoll einen schönen Kontrast zwischen der augenblicklichen Regung in den Gefühlen der Iphigenie und ihren wahren, dauernden Empfindungen, der Liebe zum Bruder. Leider wird dieser Weg nachher ganz verlassen. Die Bitterkeit der Iphigenie richtet sich naturgemäfs zunächst gegen die Stifter ihres Unglücks, gegen Helena und Menelaos. Mit einem gesunden Gefühle der Rache wünscht sie, diesen dereinst auch hier in Tauris ein Aulis bereiten zu können. Und indem sie diesen Gedanken verfolgt, überkommt sie das ganze Gräfsliche ihrer Opferung:

Wie könnt' ich je vergessen, was man an mir that?
Wie hab' ich nach des Vaters Kinn die Hand gestreckt,
Wie hab' ich mich geklammert an des Vaters Knie,
Wie rief ich flehend: „Vater, also rüstest du
Mein Brautgemach mir? Während du mich morden willst,
Stimmt vor der Mutter Argos Mädchenchor mir an
Den Brautgesang und Flötenspiel schallt durch das Haus —
Und ich verblut' indessen unter deiner Hand".

Sie erinnert sich der Geschwister, von denen sie nicht Abschied genommen, und des Bruders, der nun gestorben, dem Glanze des Vaterhauses entrissen, und nachdenklich kommt sie auf ihre Stellung hier:

Wie widerspricht sich selber doch der Göttin Dienst!
Von ihrem Altar bannt sie, als Unreinen, den,
Der seine Hand mit eines Menschen Blut befleckt,
Der Leichen anrührt oder eine Wöchnerin,
Und doch — des blut'gen Menschenopfers freut sie sich.
Nein, Zeus' und Leto's Tochter kann unmöglich so
Sich selber widersprechen. Darum halt ich auch
Für alte Fabel jenes Mahl bei Tantalus,
Wo Götter sich an seines Sohnes Fleisch gelabt.
So schiebt das Volk die eigne frevelhafte Lust
An Blut und Menschenopfern seinen Göttern zu;
Nie aber glaub' ich, dafs ein Gott dem Laster fröhnt.

In dem letzten Worte und in dem Zusammenhang könnte man eine Andeutung sehen, dafs Iphigenie ihr eigenes

Schicksal mit dem ihres Ahnherrn Tantalus in Verbindung bringt. Aber das Beispiel hat sich ihr gerade aufgedrängt. Von einem Fluche, der seit Tantalus auf dem Geschlechte ruht, weiſs sie nichts. Ihre Auffassung von den Göttern ist milder, und die alten Erzählungen entbehren für sie der Wahrheit. — Während sie in den Tempel tritt, knüpft der Chor in einem Liede an das Geschehene an und schlieſst mit dem Wunsche, daſs, wie diese fremden Kaufleute hierher gelangt seien, doch auch ihnen einst ein Bote aus der Heimat kommen möge, der ihnen Erlösung brächte von Not, Mühe und sklavischem Dienst. Mit dieser Hoffnung, die sich ja später erfüllt, schlieſst das Chorlied verheiſsungsvoll ab. Inzwischen sind die Gefangenen herbeigeführt und werden von Iphigenie, die wieder aus dem Tempel hervortritt, empfangen und ihrer Fesseln entledigt. Es sind, wie die Zuschauer schon wissen, Orest und Pylades, und von diesem Augenblicke an erwartet man unter dem Drucke der gefährlichen Lage mit Spannung die Erkennung, aber weise schiebt sie der Dichter hinaus. Iphigenie fragt die beiden voll Mitleid, denn sie hält sie für Brüder, nach ihrer Herkunft. Aber stolz lehnt Orest das Mitleid ab; er kennt den Brauch des Landes und ist auf alles gefaſst. Stolz weigert er sich auch, seinen Namen zu nennen; „Unglückskind“ soll man ihn heiſsen. Seinen wahren Namen aber verschweigt er, „denn der Namenlose wird im Tod nicht mehr verhöhnt“. Dieser Stolz kleidet den jungen Helden ganz ausgezeichnet, und das Verschweigen des Namens giebt dem Dichter ein ganz natürliches Mittel, die Erkennungsscene hinaus zu schieben, sie langsam vorzubereiten und so die Spannung zu erhöhen. — Seine Vaterstadt nennt Orest, und daran knüpft sich nun in scharfer Rede und Gegenrede eine knappe Erwähnung des Schicksals der beteiligten Helden. Vor allem erkundigt sich Iphigenie nach dem Geschick ihrer Feindin Helena, und sie muſs zu ihrem Ärger hören, daſs die Verhaſste wieder mit Menelaos in Sparta lebt. Daſs Kalchas tot ist, erfreut ihr Herz, und sie bedauert nur, daſs den Odysseus nicht schon dasselbe Schicksal getroffen hat. Dann erfährt sie auch

den Tod ihres Vaters und ihrer Mutter und auch die Umstände, unter denen sie getötet sind. Ihre Klage verrät ihre Teilnahme, aber ohne den Grund derselben zu nennen, forscht sie weiter nach Elektra. Und als sie hört, dafs diese noch lebt, da fragt sie:

Weifs man nichts von jener, die geopfert ward?

Orest:

Nur, dafs sie starb und lange schon im Grabe ruht.

Endlich hört sie auch, dafs Orest noch lebt, ohne zu ahnen, dafs er vor ihr steht.

So fahre hin, du falscher Traum! Es war umsonst. —

ruft sie aus. So läfst der Dichter den Traum, der seinen Zweck für ihn erfüllt hat, fallen. — In Iphigenie regt sich die Sehnsucht nach den geliebten, überlebenden Geschwistern, und sie hofft, ihnen Nachricht zukommen lassen zu können. Ein anderer Grieche, der hier geopfert ist, hat ihr vor seinem Tode aus Mitleid mit ihrem einsamen Leben und in der Erkenntnis, dafs sie ihn ohne Schuld dem Opfertode weihen müsse, einen Brief geschrieben; diesen Brief nun soll Orest nach Mykene bringen; dafür will sie ihn vom Tode erretten. Aber Orest will der Gerettete nicht sein. Er bittet sie vielmehr, seinen Freund mit der Botschaft zu betrauen, diesen zu retten, ihn selbst aber sterben zu lassen. Diese Freundestreue rührt Iphigenie tief, und sie ruft aus:

O, gliche dir der Bruder, der allein mir noch
Geblieben ist! Denn wisset, einen Bruder hab'
Auch ich, ihr Fremden; leider schaut mein Aug' ihn nicht. —

So spielt der Dichter in geistvoller Weise vor seinen Zuhörern; ja, er treibt dieses Spiel noch weiter, er läfst Orest nach den äufseren Formen seiner Opferung forschen, und als er erfährt, dafs man seinen Leichnam in eine Schlucht werfen würde, aus welcher heilige Flammen lohen, da bricht er in die Worte aus:

Erwiese doch die Schwester mir den Liebesdienst!

Und Iphigenie verspricht voll Mitleids, wie eine Schwester die Totenfeier zu vollziehen. So sind die beiden einander

nahe gerückt wie Bruder und Schwester, ohne dafs der Dichter das Geheimnis zwischen ihnen lüftet. Während Iphigenie in den Tempel zurückkehrt, um den Brief zu holen, wendet sich Orest nach einigen teilnehmenden Worten des Chors an Pylades, der übrigens wie ein Statist während der ganzen Unterredung zwischen Orest und Iphigenie ohne jede Beteiligung dagestanden hat, und giebt der Vermutung Ausdruck, dafs die Priesterin, die eine solche Teilnahme an dem Schicksale der griechischen Helden, insbesondere des Mykenischen Fürstenhauses bekunde, sicherlich aus Argos stammen müsse. Aber Pylades, dem dieselben Gedanken gekommen sind, schlägt die freudige Erregung mit der sehr naheliegenden Erklärung nieder, dafs das Schicksal der griechischen Helden, die gegen Troja gezogen sind, weltbekannt sei und überall Teilnahme hervorrufe. Andere Gedanken liegen ihm näher: Er will sich nicht retten lassen, er will mit seinem Freunde sterben. So verlangt es seine Ehre, seine Liebe. Orest aber weifs seinen Widerstand zu überwinden. Pylades mufs sich retten, damit das ruhmreiche Geschlecht der Atriden nicht vollends aussterbe. Pylades ist nämlich mit Elektra vermählt, und so hat Orest Hoffnung, dafs beiden dereinst noch Erben geboren werden, und dafs das Atridenhaus wenigstens in weiblicher Folge bestehen bleibt und fortlebt. Bekanntlich war es nach griechischer Auffassung ein grofses Unglück, auch für den Staat, dem man häufig durch Adoption vorbeugte, wenn ein ruhmreiches Geschlecht ausstarb. Daher ist die Logik des Orest durchaus zutreffend, und es ist zu begreifen, dafs Pylades sich ihr nicht verschliefst. Bitter aber wird Orest, in dem doch die Liebe zum Leben wieder erwacht, gegen Phoebus, dessen Seherspruch ihn betrogen, der ihn voll Hoffnung hierher gesandt, um ihn zu verderben. Pylades tröstet ihn; noch kann sich das höchste Leid in höchstes Glück wandeln. Während dieser Unterhaltung der Freunde, die uns beide aufserordentlich sympathisch macht, hat Iphigenie ihren Brief hergeholt und kehrt nun damit zurück. Da ihr jedoch Bedenken gekommen sind, ob der Fremde, dem sie den Brief anvertraut, auch dann sein Wort halten wird, wenn er aufser Gefahr ist,

so verlangt sie einen Eid, dafs er seinen Auftrag erfüllen werde. Während sie bei ihrer Göttin Artemis schwört, den Boten retten zu wollen, ohne allerdings zu verraten, wie sie das anfangen will, schwört Pylades bei Zeus, dafs er den Brief bestellen werde. Noch immer hat der Dichter vermieden, die Adresse zu nennen, an die der Brief gerichtet ist. Jetzt zwingt Pylades die Iphigenie, den Namen des Empfängers auszusprechen. Und aufserdem bittet er sie, ihm den Inhalt des Briefes mitzuteilen, damit er für den Fall, dafs er Schiffbruch leiden und nur das nackte Leben retten sollte, auch dann seinen Verpflichtungen gerecht werden könnte. Und nun spricht sie das entscheidende Wort:

Zu Agamemnons edlem Sohn, Orestes, sprich:
„Ich bringe Kunde dir von Iphigenia,
Sie lebt, und starb in Aulis nicht den Opfertod“.

Orest hat die Worte gehört, er kann nicht mehr an sich halten; in freudiger Erregung ruft er aus:

Wo ist sie? Stand sie wieder von den Toten auf?

Iphigenia:

Hier steht sie vor dir — aber unterbrich mich nicht.

Und sie liest den Inhalt des Briefes weiter vor, der die Bitte an den Bruder enthält, sie aus der Fremde heimzuholen. Orest ist in die höchste Erregung geraten. Iphigenie versteht ihn nicht und fährt zunächst fort, den Inhalt des Briefes, der ihre Schicksale enthält, darzulegen. Als nun Pylades den Brief aus ihrer Hand empfängt, kommt die überraschende Wendung: Er überreicht dem Orest den Brief und erfüllt so sein Versprechen.*) Orest aber will in diesem Augenblicke nicht an toter Schrift seine Freude nähren; mit ausgebreiteten Armen eilt er auf die Schwester zu, sie an sein Herz zu schliefsen.

So hat der Dichter meisterhaft die Peripetie herausgearbeitet. Er hat die Geschwister erst einander näher

*) Diese Briefscene ist viel gelobt und viel getadelt worden. Aristoteles hebt sie cap. 16 rühmend hervor, während Goedeke z. B. (II, 273) sie das lächerlichste Possenspiel, dessen sich kein Pariser Komödienschreiber zu schämen hätte, nennt.

geführt; sie haben sich lieben gelernt wie Geschwister; der Bruder wünscht, die Fremde möge die Schwester, die Schwester, der Fremde möge der Bruder sein. Er hat Orest, den anfangs Verzweifelnden, in die freudigste Erregung versetzt, ihm den Wunsch zum Leben wieder in der Brust erweckt durch die Schwester, so dafs er, der sich vorher über Apoll beklagt, den Gott nun erhebt; auf seinen Kummer, auf das tiefste Leid ist in der That das höchste Glück gefolgt. Freilich will Iphigenie das Überraschende noch nicht glauben, wie sehr auch ihr Herz sie zum Bruder treiben mag. Erst verlangt sie, dafs er ihr den Beweis für die Richtigkeit seiner Angabe liefert, indem er ihr von Mykene und den Verwandten erzählt. Uns erscheint diese nüchterne Forderung reichlich vorsichtig, nachdem Iphigenie dem Bruder schon vorher so nahe gekommen war. Aber es geht durch diese Dichtung ein naiver Zug, alles ist einfacher und kindlicher, als wir es sonst zu finden gewohnt sind; was die Dichtung dadurch etwa an Feinheit verliert, gewinnt sie an Wahrheit. Als Orest die letzten Zweifel durch Erzählung einzelner Thatsachen, die nur ihm bekannt sein konnten, gehoben hat, da frohlockt Iphigenie in namenlosem Glück, und der Dichter weifs nun auch den innigsten, herzlichsten Ton für die Freude der Geschwister zu finden. Es ist nur menschlich und natürlich, dafs sich bei Iphigenie in die Freude allerdings auch die Erinnerung an die schreckliche Vergangenheit mischt, an die grausame Opferung in Aulis, und Orest stimmt ihr voll innigsten Mitleids bei. Dann aber drängt sich beiden die weitere Frage auf, was aus ihnen werden soll; ob eine Errettung aus dem harten Schicksale, das sie erwartet, möglich ist. Hier greift nun Pylades ein, der energisch zum Handeln rät. Aber Iphigenie kann sich noch von der Vergangenheit nicht trennen. Erst mufs sie erfahren, wie es Elektra, der Schwester, geht, wer Pylades ist, und endlich auch, wie es möglich gewesen ist, dafs ihre Eltern ein so trauriges Ende gefunden haben:

Iphigenia:

Wie war's dir möglich, was du an der Mutter thatst?

Orest:

O still davon! Ich rächte ja den Vater nur.

Iphigenia:

Was trieb die Mutter zu dem grausen Gattenmord?

Orest:

Lafs ruh'n die Mutter! Besser ist's, du hörst es nie.

Iphigenia:

Ich schweige.

Diese Worte scheinen mir für die Geschicklichkeit des Dichters, der mit Gewandtheit über bedenkliche Stellen seiner Fabel hinwegeilt, charakteristisch. Umgehen konnte er die Frage der Iphigenia nicht. Aber er begnügt sich damit, alles nur anzudeuten. Hätte Orest hier der Schwester den Grund des Gattenmordes angegeben, hätte er gesagt: „Klytämnestra hat unsern Vater getötet, weil er dich geopfert hat", so könnte Iphigenie in ihrer klaren Weise nur eins antworten: „Ich bin ja nicht geopfert, ich lebe ja; also ist der Gattenmord nur die Folge eines Mifsverständnisses, das die Götter willkürlich herbeigeführt haben. Und solche Götter, die so schändlich mit uns gespielt haben, soll man ehren?" Derartige Folgerungen beabsichtigt aber der Dichter nicht; sie ständen im Widerspruch zu der Gottesehrung, der auch dieses Stück dient, die Götter sind heilig und rein: „Nie aber glaub' ich, dafs ein Gott dem Laster fröhnt", so hat Iphigenie vorher gesagt. Daher mufste der Dichter über diese Stelle schnell hinweggehen. Goethe hat das nicht gethan. Er hat die grausige Geschichte des Tantalidenhauses breit in sein Stück eingewoben, daher mufste er sie als die Folge eines Fluches darstellen, von dem Euripides nichts weifs.*) Kehren wir zu der Handlung zurück! Orest erzählt der Iphigenie die eigenen Schicksale und zwar in der Art, die das athenische Volk aus den Eumeniden des Aeschylus kannte. Damit ergab sich

*) Anm. Selbst Helios barg voll Abscheu
Sein lichtumflossenes Antlitz einst
Und lenkte von ewigen Bahnen
Sein Flügelgespann,

eine neue Schwierigkeit. Nach den Eumeniden ward Orest vom Areopag frei gesprochen, die Rachegöttinnen selbst werden versöhnt. Wie kommt es, dafs sie dann doch wieder die Verfolgung des Verbrechers aufnehmen? So mufste jeder fragen. Und da hat der Dichter sich die Begründung sehr leicht gemacht. Nicht alle Eumeniden haben den Spruch des Areopags gebilligt, so begegnet er dem Einwurf, sondern einige haben sich nicht gefügt und die Verfolgung fortgesetzt. Man mufs zugeben, dafs diese Motivierung sehr äufserlich ist; aber das kümmert den Dichter nicht. Das Gebäude, das er auf diesem schwankenden Grunde aufführt, ist so schön, dafs man die Schwäche des Fundamentes gar nicht bemerkt. Es ist eine bekannte Thatsache, dafs gerade die Dichter, die die gröfste Bühnenwirkung erzielt haben, wie z. B. auch Schiller, sich mit langen Motivierungen nicht aufhalten. Der Zuschauer empfindet den Mangel in dem Augenblicke, wo so viel Neues auf ihn eindringt, nicht so sehr, und läfst sich gern vom Dichter führen, der ihn reichlich entschädigt.

Orest hat seine Erzählung damit beendigt, dafs er den Befehl des Phoebus, der ihn zu den Tauriern geführt hat, angiebt. Er mufs das Götterbild, das einst vom Himmel gefallen ist und jetzt hier im Tempel bewahrt wird, dem Lande der Barbaren rauben und in Athen aufstellen. Nur so werden die Furien von ihm weichen; nur so kann das Haus des Pelops gerettet werden. Iphigenie will dem Bruder gern nach Argos, dem Ziele ihrer Sehnsucht, folgen, wenn es aber nicht anders sein kann, auch sich selbst opfern, um

---

Als der goldne Widder dem Hause genaht.
Und nun bricht schnaubend die Rache herein
Für das Blut, das Tantalus Haus einst sah,
Und ein Dämon trifft nun Schlag auf Schlag
Dein eigenes Haupt.

Danach ist also der Ursprung des Fluches in dem Widder mit goldenem Vliefse zu sehen, an dessen Besitz die Herrschaft geknüpft war, und um den Atreus und Thyest in Bruderkampf gerieten. Auf Tantalus reicht der Fluch nicht zurück; Goethe hat die Sage in eigener Weise ausgebildet, wie wir noch sehen werden.

dem Bruder in seiner Aufgabe behilflich zu sein. Orest lehnt das letzte ab; entweder sie werden beide gerettet, oder beide erleiden den Tod. Wie aber soll er das Werk vollbringen? Soll er den König des Landes töten? „Der Gast den Gastfreund?“ fragt Iphigenie, „das duld' ich nie.“ Da begegnen wir schon der Auffassung, der Goethe nachher einen weiten Raum anweist, nur dafs Euripides den Gedanken sofort wieder fallen läfst. So weit geht Iphigenie nicht, dafs sie ihren Gastfreund nicht betrügen will, solche Rücksicht konnte der Barbar von der Griechin nicht erwarten. Sie selbst erfindet nun den Plan zur Rettung. Sie will dem Könige sagen, die Fremden seien durch Mord verunreinigt. Da die Göttin aber ein unreines Opfer nicht zulasse, so müfsten sie erst durch ein Bad im Meereswasser für das Opfer vorbereitet werden. Auch das Bild der Göttin sei ebenso durch die Gegenwart der Fremden verunreinigt und müsse entsühnt werden. Auf diese Weise hofft sie alle ans Meer zu bringen, von wo dann auf dem vorhandenen Schiffe die Flucht geschehen soll. Orest stimmt dem Plane bei, rät aber, vorher den Chor, der Zeuge der Uberlegung gewesen ist, zu gewinnen, damit nichts verraten werde, was Iphigenie auch gelingt. Mit einem Gebet um Rettung wendet Iphigenie sich dann noch an die Göttin, der sie dient, damit des Phoebus Wort vor allerWelt bestehe,und geht darauf in den Tempel, wohin Orest und Pylades schon voraus gegangen sind. Es folgt ein schönes Lied des Chors, in dem die Sehnsucht nach der Heimat ergreifend durchklingt: Die Gebieterin wird nun unter Flötenklängen und Schalmeiengetön, die zum Takte der Ruder erschallen, auf hellenischen Schiffen zur Heimat fahren, während sie, die armen, geraubten Frauen, als Sklaven im Barbarenlande zurückbleiben müssen:

Könnt ich folgen dir, Helios,
Der du droben im Licht wandelst!
Könnt ich mich zum Äther hinauf
Schwingen, um zu hemmen den Flug
Am traulichen Heimatdach,
Wo im Lenz des Lebens ich einst
In der blühenden Mädchen Kreis

Froh den Fuſs im Reigen geschwungen,
Wo in Hoffnung das Herz schwoll
Und der Preis holdester Anmut
Mir wurde, wenn meinen Leib
Köstliche Kleider umhüllten und goldene
Locken mir fielen vom Haupte herab,
Mir die Stirn und Wang' umschattend!

Damit schlieſst der Höhepunkt des Dramas, ein Meisterstück von klarer Schönheit, ab. Vorzüglich ist die Handlung hinaufgeführt bis zur Höhe, und es bleibt dem Dichter nur übrig, die Lösung des Stückes, die Rettung der Bedrängten, zu geben. Würde er sich darauf beschränkt haben, diese auf einfache Weise, etwa durch nächtliche Flucht, herbeizuführen, so würde das Stück sehr abfallen. Aber es ist bewundernswert, wie er es versteht, die absteigende Hälfte mit neuen Motiven, neuem Leben zu erfüllen. Einmal führt er wieder eine neue Person ein, wie in der Aulidischen Iphigenie. Auch hier sind wir längst gespannt, diese Person kennen zu lernen, von der schon so oft die Rede gewesen ist, Thoas, den Barbarenkönig. Daſs er beim Dichter schlecht wegkommen muſste, lag eben in seiner Eigenschaft als Barbar, den der Grieche nicht höher achtete, wie einen Sklaven. Schon vorher haben wir bemerkt, mit wie feiner Ironie der Dichter die Feigheit der Barbaren zu geiſseln verstand, die in groſser Anzahl zwei Griechen nicht widerstehen können und sie nur durch einen Steinhagel aus der Ferne bekämpfen. Es gilt, auch ihre plumpe Beschränktheit in das rechte Licht zu setzen. Wir wissen schon, daſs Artemis, die Göttin, sich aus der Gesellschaft der Barbaren wegsehnt. Aber wir kennen den Herrscher noch nicht. Jetzt führt ihn uns der Dichter in seiner vertrauensseligen Dummheit vor Augen, wie er von der klugen Griechin überlistet wird. Das muſste den Athenern des Parterres auſserordentlich gefallen. Thoas erscheint und fragt nach der Priesterin und den Fremden. Zu seinem Erstaunen aber begegnet ihm Iphigenie mit dem heiligen Bilde der Göttin auf dem Arme. Jn dem lebhaften Frage- und Antwortspiel, das sich nun entwickelt, erfährt der König zunächst,

dafs das Heiligtum durch die Fremden, die Blutschuld auf sich geladen, entweiht sei. Die Göttin habe das selbst zu erkennen gegeben, indem sie ihr Antlitz von den Fremden abgewandt habe. Daher sei eine Reinigung des Bildes durch das Wasser des Meeres erforderlich. Der König, anstatt die List zu merken, spricht seine Freude über die Fürsorge der Priesterin aus und dankt ihr, indem er ihr sein unbedingtes Vertrauen ausdrückt. Sie spielt ihre Rolle meisterhaft und bestärkt ihn in seinem Vertrauen dadurch, dafs sie einen recht kräftigen Hafs gegen alles, was mit Hellas zusammenhängt, an den Tag legt. Dann giebt sie ihm an, in welcher Weise die Entsühnung vor sich gehen soll. Die fremden Männer soll er binden lassen. Mit Recht fragt er: „Wohin sollen sie entfliehen?“ Aber wichtig antwortet sie: „Traue nimmer einem Griechen.“ Eine köstliche Ironie, die helles Entzücken hervorrufen mufste! Denn in dem Augenblicke, wo sie vor den Griechen warnt, betrügt sie, die Griechin, ihn, den Barbaren. Ferner soll er Diener in die Stadt schicken, mit dem Befehle, dafs alles zu Hause bleibe, weil der Anblick unheilvoll sei. Willig folgt Thoas wiederum der Anweisung mit Worten des Dankes, dafs ihre Fürsorge sich auf sein ganzes Volk erstrecke. Endlich, und nun kommt das Beste, verlangt sie, dafs er selbst vor der Thür des Tempels bleiben, aber sein Antlitz verhüllen solle, wenn die Fremden vorbeigeführt werden, und er solle sich auch nicht wundern, wenn die Sühne eine längere Zeit in Anspruch nehme. Thoas geht auf alles ein, und nun werden die Gefangenen an dem Könige, der sich selbst die Augen verhüllt hat, in feierlichem Aufzug vorbeigeführt, wobei die Priesterin die Worte ausruft:

Weichet, ruf' ich allem Volke, weichet aus dem Frevlerpaar,
Wer dem Tempel naht und reine Hand zum Himmel hebt,
Wer der Liebe Bund will schliefsen, oder wer in Hoffnung ist,
Fliehet alle, weicht von dannen, um dem Greuel zu entgehn!
Kind Kronions und der Lato, Göttin, ist gesühnt der Mord
Und am rechten Ort geopfert, grüfst ein reiner Tempel dich,
Und wir werden glücklich leben. Und nun schliefs' ich meinen Mund,
Denn du weifst wie alle Götter, alles, was im Herzen ist!

Man mufs sich einmal in die Lage der athenischen Zuhörer hineindenken, denen diese ganze Erfindung neu war. Der Tropf von einem Barbarenkönig, der sich abergläubisch das Haupt verhüllt, um nicht zu sehen, wie seine Opfer in die Freiheit spazieren; die kluge Griechin, die unter dem Scheine einer religiösen Ceremonie den feierlichen Aufzug veranstaltet und mit feierlichen, aber zweideutigen, dem Zuhörer sehr wohl verständlichen Worten begleitet! Dazu der Zug der Gefangenen selbst! Wie mufste diese Erscheinung die Herzen der Zuhörer erfreuen! So hat der Dichter der Lösung ein Motiv hinzugefügt, das seine Athener in die glücklichste Stimmung versetzen mufste. Aber er begnügt sich damit noch nicht. Er giebt seinem Stücke, nun auch noch seiner Aufgabe als Lehrer und Prediger eingedenk, einen tief religiösen und echt patriotischen Abschlufs. Das geschieht folgendermafsen: Während der König in den Tempel geht, bricht der Chor in ein Lied zu Ehren des Apollo aus, dessen Orakel nun doch in Erfüllung geht. Nach einer geraumen Zeit erscheint dann ein Bote, der aufgeregt nach Thoas fragt und durch seine Mitteilung die ganze Stimmung verändert und uns wegen des Gelingens des Fluchtplanes in die höchste Sorge versetzt. Jn der anschaulichsten, lebendigsten Weise schildert er die Vorgänge am Meere. Als sie die Gefangenen dort hingeführt hätten, habe Iphigenie sie geheifsen, jenen die Bande zu lösen, selbst aber zurück zu bleiben. Dann sei sie weiter nach dem Meere zugegangen, aus ihren Augen weg, und habe dort, scheinbar zum Zwecke der Entsühnung, ein Lied in fremder Sprache gesungen. Darauf sei längere Zeit alles still gewesen. Endlich hätten sie Verdacht geschöpft und seien gefolgt und hätten nun ein Griechenschiff vor sich gesehen, auf dem man in voller Arbeit gewesen wäre, den Raub zu bergen; sofort hätten sie die Feinde angegriffen, aber von den beiden jungen Leuten sich nur Beulen geholt. Jetzt sei er, der Bote, hierher geeilt, den König um Hilfe anzugehen, während die anderen einen Steinhagel gegen das Griechenschiff eröffnet hätten, der aber von dort mit Pfeilen erwidert werde, wodurch sie zur weiteren

Flucht gezwungen würden. Zum Glück sei Poseidon den Flüchtlingen gram, denn wenn diese sich auch mit Rudern noch so sehr anstrengten, das Schiff werde von der Meeresflut immer wieder gegen den Strand geschleudert, so dafs man sich seiner ohne Mühe bemächtigen könne. Kaum hat Thoas das gehört, so giebt er sogleich unter schweren Drohungen gegen die mitverschworenen Frauen des Chores den Befehl, die ganze Streitmacht des Landes, Mann und Rofs und Schiff, aufzubieten. Nun scheint die Rettung mifsglücken zu sollen. Scheinbar ohne Grund hat der Dichter seine Lieblinge noch einmal in die gröfste Gefahr gebracht. Aber wir erfahren sogleich auch, warum es geschehen ist. Denn von oben herab erscheint Athene in einer Wolke und thut der Verfolgung Einhalt. Sie ist nicht der „deus ex machina“, der den Knoten löst, den der Dichter nicht lösen kann, sondern sie ist die Schutzgöttin Athens, wo dieses Stück zuerst aufgeführt wurde, die erscheint, um über ihre geliebte Stadt einen Segen auszusprechen. Sie verkündet zunächst dem Thoas, es sei des Schicksals Wille, dafs Orest gerettet werde, der nun auch schon auf glattem Meere der Heimat zusegle. Darauf wendet sie sich gegen das Meer hin, dem fliehenden Orest zu, und spricht:

Zieh hin mit deiner Schwester und dem heil'gen Bild
In meine Stadt, die gottgebaute Stadt Athen.

Dort im Lande zu Halae soll er das Bild der Artemis in einem Tempel aufstellen, damit sie fortan daselbst als Tauropolos verehrt werde. So oft hier das Volk ein Dankfest für die Rettung des Orests feiere, solle sich ein Mann mit scharfem Schwerte den Hals blutig ritzen, damit der Göttin bleibe, was ihr Recht verlangt. Iphigenie aber soll in Zukunft als Priesterin auf Braurons Tempelberg dienen und dort auch im Tode ruhen. Hier sollen ihr die feinen Kleider der Wöchnerinnen geweiht werden, die in Kindesnot gestorben sind. Ihre Frauen aber, diesen Befehl erhält wiederum Thoas, sollen ihr nach Griechenland folgen. Endlich bestätigt die Göttin den Gerichtshof auf dem Areshügel mit der Bestimmung, dafs bei Stimmengleichheit der Angeklagte frei

sein soll. — Mit einem Dankgebet gegen die Göttin, welches der Chor ausspricht, schliefst das Stück.

Sehen wir uns auch diese Tragödie noch einmal im Zusammenhang an, so müssen wir gestehen, dafs der Mythus von Anfang bis zu Ende überaus unterhaltend ist und die Spannung nirgends verliert. Dazu kommt, dafs durch ihn athenische Kulte verherrlicht werden, die sich nunmehr als von der Göttin selbst so eingesetzt erweisen, wie man sie ausübt. Die Gottheit selbst aber wird als eine milde gepriesen, der die Menschenopfer verhafst sind, die das Ufer der rauhen Barbaren flieht und in der frommen Stadt Athen sich ihren Wohnsitz sucht. Endlich werden die Barbaren, und das ist der patriotische Grundgedanke, als ganz untergeordnete Menschen geschildert, ihr König als beschränkt und dumm, die Scythen als feige; vor zwei griechischen Jünglingen flieht ihre Masse davon, und sie kann sich nicht anders der beiden erwehren, als dafs sie aus der Ferne einen Steinhagel gegen sie eröffnet. Diese Barbaren werden von einer klugen Griechin überlistet und zwar unter der Mitwirkung der Götter, die den Griechen geneigt sind. So erfüllt auch dieser Mythus nach der unterhaltenden, religiösen, ethischen und patriotischen Seite die höchsten Anforderungen, und wir wissen auch, dafs er den Athenern im Altertum viel Befriedigung gewährt hat. Aber die Handlung ist auch meisterhaft aufgebaut. Nach einer knappen Exposition im Prologe steigt sie klar und folgerichtig und ohne alle Zufälligkeiten bis zur Höhe, mit der die Erkennung vorzüglich verbunden ist, auf. Auch die Erkennung selbst ist so angelegt, dafs sie durchaus nicht durch einen Zufall herbeigeführt wird, und der Umstand mit dem Briefe, der als ein äufserliches Mittel erscheinen kann, bringt doch keineswegs eine Überraschung hervor, die nicht etwa von langer Hand sorgfältig vorbereitet wäre. Ebenso weifs der Dichter die absteigende Handlung bis zur Lösung in der feinsten Weise durch Einführung einer neuen Person, durch neue Motive und lustige Scenen zu beleben und giebt schliefslich dem Ganzen einen schwungvollen, religiös-patriotischen Abschlufs. Klar

wie die Handlung sind auch die Charaktere gebildet: Iphigenie ein nüchterner, klarer Mensch, dabei aufopferungsfähig, mit gesunden Regungen der Liebe und des Hasses, voller Erfindungsgabe, zugreifend; in allem, was sie thut und denkt, einfach und grofs. Was sie den Athenern noch besonders lieb machen mufste, war ihre tiefe Sehnsucht nach ihrem leuchtenden Heimatlande, dessen freiere und edlere Sitte sie im Barbarenlande doppelt vermifste. Dafs sie hier und dort z. B. gegen ihren Vater Wendungen gebraucht, die peinlich berühren können, beweist nichts gegen sie, liefert vielmehr den Beweis, dafs sie spricht, wie sie denkt und fühlt; ihre Empfindungen erhalten dadurch nur um so mehr den Stempel der Wahrheit. Ebenso klar ist der Charakter des Orest gezeichnet. Freilich von Reue über seine That, den Muttermord, den er im Dienste der Gottheit vollzogen hat, finden wir keine Spur. Aber der Grieche wird davon auch nichts erwartet haben. Einfach und aufrichtig sind seine Empfindungen gegen die wiedergefundene Schwester. Treu und ehrlich ist seine Liebe und Ergebenheit gegen den Freund. Tapfer und unerschrocken ist er gegen die Feinde, mit einem Worte, das Bild eines Helden, wie es sonst wohl das griechische Epos kennt. Sein Freund Pylades tritt hinter ihm sehr zurück; er spielt eine verhältnismäfsig untergeordnete Rolle. Aber viel bewundert ist auch schon im Altertume die Freundestreue, mit der er, der Schuldlose, sein Schicksal an das des gehetzten Freundes knüpft und bereit ist, für ihn in den Tod zu gehen. Thoas und die Scythen erfreuen durch unfreiwillige Komik und können als echte Typen der Barbaren gelten.

Auch seinem Gedankeninhalt und der sprachlichen Form nach enthält das Stück viele Schönheiten. Die lyrischen Partieen des Chores, die epischen Erzählungen der Boten, die geistvollen Stichomythieen, alles das bietet prächtige Abwechselung und erfreut Phantasie, Gemüt und Verstand in gleicher Weise. So kann das ganze Stück nur unsere Bewunderung erregen, und es ist unbegreiflich, wie man so oft abfällig darüber geurteilt hat, offenbar nur um das Goethesche Stück desto höher stellen zu können. Goethe selbst hat

bekanntlich nicht nur unter dem Eindrucke dieses Stückes gearbeitet, sondern sich auch mit Worten höchster Bewunderung oft genug über den Dichter ausgesprochen.*)

---

*) Gespräch mit Eckermann am 13. Februar 1831: Um eine grofse Persönlichkeit zu empfinden, mufs man auch wiederum selbst etwas sein. Alle, die dem Euripides das Erhabene abgesprochen, waren nur Heringe und einer solchen Erhebung nicht fähig; oder sie waren unverschämte Charlatane, die durch Anmafslichkeit in den Augen einer schwachen Welt mehr aus sich machen wollten und auch wirklich machten, als sie waren. — Und an einer anderen Stelle (28. März 1827): Ein Dichter aber, den Sokrates seinen Freund nannte, den Aristoteles hochstellte, den Menander bewunderte, und um den Sophokles und die Stadt Athen bei der Nachricht von seinem Tode Trauerkleider anlegten, mufste doch wohl in der That etwas sein.

Das klassische Drama der Franzosen und Racines Iphigenie in Aulis.*)

Bevor wir zu Goethe übergehen, wollen wir noch mit einigen Worten das Werk Racines, „Iphigenie in Aulis“, streifen, das seiner Zeit nicht nur von den Landsleuten des Dichters, sondern auch aufserhalb Frankreichs viel bewundert worden ist. Racine gehört der klassischen Zeit der französischen Litteratur an und kann auf dem Gebiete des Dramas als ihr eigentlichster Vertreter angesehen werden. Diese Zeit stand ganz unter dem Einflusse des Königs Ludwig XIV., des Roi Soleil, der in der Unterstützung der Künste und besonders der Litteratur ein wesentliches Mittel erblickte, seinen Weltruhm zu verbreiten und der Nachwelt zu überliefern. Daher hat er für Künstler und Dichter, und nicht nur für französische, viel gethan, und Racine war glücklich genug, schon in jungen Jahren die Aufmerksamkeit des Herrschers auf sich zu ziehen und mit einer Pension bedacht zu werden. Es kann daher nicht überraschen, dafs auch er dem Könige zu gefallen suchte und seinen Personen den Geist einhauchte, der Ludwig und seinem Hofe wohlgefiel. Den Mittelpunkt für diese gesamte Dichtung bildete immer wieder der König selbst, der seinem Wahlspruche „deo minor, sed orbe maior“ getreu in allen Formen sein Lob erklingen zu hören wünschte.

*) Philippson, Das Zeitalter Ludwigs XIV. p. 160 ff.; Lotheisen, Geschichte der französischen Litteratur p. 171 ff. und p. 207 ff.; Herrig, Archiv für das Studium der neueren Sprachen. Jahrg. XI, Bd. 19 p. 29 ff.

Aber man griff, um ihn zu preisen, nicht etwa in die Vergangenheit des eigenen Volkes zurück, man wählte nicht die Helden der französischen Sage und Geschichte zum Vergleiche, sondern nahm die Beispiele aus der Geschichte des Altertums, dem man schon vor Ludwig in der Kunst einen breiten Raum gelassen hatte, und das dem dramatischen Dichter den Vorteil bot, daſs seine der Gegenwart fernliegenden Stoffe mit den Strömungen der Zeit, besonders den heiklen religiösen, nirgends in Konflikt geraten konnten und den Dichter gegen böswillige Anfeindungen nach dieser Seite hin sicherten. Die Bildhauer schmückten die Schlösser des Königs mit Gestalten und Scenen aus der Mythologie und der alten Geschichte. Die Dichter suchten ihre Helden unter den Göttern und historischen Personen der griechischen und römischen Sage und Geschichte oder bearbeiteten einfach die Stoffe der alten Dichter wieder. So hat es vor allem Racine gemacht; er hatte von Jugend auf eine Vorliebe für die Griechen gehabt; kein Wunder also, daſs er auch die Stücke der alten Tragiker für das französische Theater umarbeitete, womit er gleichzeitig dem Geschmacke des Zeitalters entgegenkam. Er studierte das griechische Trauerspiel mit der Feder in der Hand, um die Schönheiten und Wahrheiten aus demselben aufzuzeichnen und für seine eigenen Dichtungen zu verwerten. Seine Stoffe sind der antiken Tragödie entnommen, seine Stücke nach Art der antiken Tragödie bearbeitet, allerdings ohne den Chor, an dessen Stelle der Vertraute trat. In den Äuſserlichkeiten, die, wie wir sahen, z. T. der Charakter der attischen Bühne zur Folge hatte, den berühmten drei Einheiten, hielt Racine sich ebenfalls streng an die vermeintliche Vorschrift des Aristoteles und das Beispiel der attischen Tragiker. Von dem Wesen des Altertums aber hatte sich das Zeitalter und mit ihm Racine eigentümliche Vorstellungen gemacht. Für das charakteristische Kennzeichen desselben auch in der Dichtkunst hielt man das Maſshalten im Denken, Reden und Handeln, und so glaubte man das Altertum am besten nachzuahmen, wenn man den handelnden Personen ein gewisses Maſshalten, eine gewisse äuſsere Würde im Reden und Handeln gab, als wenn

die attische Tragödie nicht die wildesten Leidenschaften gezeigt hätte. Diese äufsere Würde aber entsprach ganz der Lebensart des Königs und seines Hofes, und so stimmte die Haltung der Personen im Drama ganz mit der überein, in der sich die mafsgebenden Kreise bewegten. Es war natürlich, dafs auch die sittlichen Ideale, die diese Personen bewegten, und nach denen sie handelten, die der Zeit, d. h. des Königs und seines Hofes waren. Da der Stoff das Patriotische und Religiöse ausschlofs, so blieben nur übrig für die Männer Ruhmsucht, Ehre, Tapferkeit, Treue besonders in der Liebe; für die Frauen, die am Hofe Ludwigs eine ganz andere Rolle spielten, als sie im Altertume, mit Ausnahme vielleicht in der römischen Geschichte der Kaiserzeit, je gespielt haben, und die deshalb weit mehr in den Vordergrund traten, Liebe, Hafs, Eifersucht, Treue, Gehorsam und dergl. So ergiebt sich also für die Tragödie Racines und seiner Zeit folgendes Bild: Ein Stoff, entnommen dem antiken Drama, aber ohne dessen religiöse und patriotische Grundlage, so dafs also nur das Thatsächliche übrig blieb, was ohne irgendwelche Beziehung zur Zeit oder zu dem französischen Volke stand; ein Aufbau nach Art des attischen Dramas ohne den Chor, aber unter strenger Beobachtung der drei Einheiten; Personen, die erfüllt sind von den sittlichen Idealen und Leidenschaften der vornehmen französischen Gesellschaft des königlichen Hofes, die sich galant zu benehmen wissen und stets eine gewisse äufsere Würde und Gemessenheit im Auftreten, Handeln und Reden bewahren. Mit dieser Tragödie, die ganz unvereinbare Dinge verquickt, so glaubte noch Voltaire, seien die Werke der alten Tragödiendichter nicht nur erreicht, sondern weit übertroffen. Und zu all den Unmöglichkeiten kommen noch andere, die in der gänzlichen Verschiedenheit des alten Theaters und des französischen lagen. Die attische Bühne war frei unter dem Himmel, oben offen, die Schauspieler erschienen in einem Kostüm, das der Heroennatur ihrer Helden entsprach. Und wie stand es mit dem Theater in Paris? Man spielte entweder in Liebhabertheatern, die irgendwo aufgeschlagen waren, oder in den kleinen

geschlossenen Räumen unserer modernen Theater, in denen es den alten Helden jedenfalls recht eng vorkommen mufste. Ich will, um ein Beispiel zu geben, das Theater nach dem Berichte eines Zeitgenossen beschreiben, auf dem Racines Iphigenie in Aulis zuerst aufgeführt wurde. An einer schattigen Stelle des Parkes von Versailles war eine Bühne aufgeschlagen, welche Aulis darstellen sollte. Die Scene zeigte aber einen Laubgang mit künstlichen Grotten, Marmor-Bassins und Wasserkünsten. In dem plätschernden Wasser erhoben sich Gruppen vergoldeter Tritonen und Nymphen. Rings um die Scene liefen goldene Balustraden, auf denen kostbare Porzellanvasen mit Blumen prangten. Im Hintergrunde sah man Zelte, welche andeuten sollten, dafs man sich in einem Heerlager befände. Über die Scene hinaus schweifte der Blick von der grofsen Allee der königlichen Orangerie, wo sich zwischen den Orangen- und Granatbäumen wiederum Tische mit Blumenvasen, Krystallgirandolen und goldenen Kandelabern erhoben, bis zum grofsen Marmorportal, das die Allee abschlofs. Das Ganze war von Tausenden von Wachskerzen erleuchtet und strahlte im hellsten, aber mildesten Lichte. — Auf dieser Scene erschien nun Agamemnon, Ulysses und Achill mit dem Galanteriedegen an der Seite, der grofsen Allonge-Perücke auf dem Haupte und dem Hute unter dem Arme, Klytämnestra und Iphigenie in weitabstehendem Reifrock. Man braucht auf das historische Kostüm der darstellenden Personen nicht den übertriebenen Wert zu legen, wie wir es heute seit dem Auftreten der Meininger zu thun gewohnt sind, aber wenn man sich die Aufführung hier vergegenwärtigt, so erkennt man klar die ganze, ungeheuerliche Unwahrheit, welche diese höfische Tragödie auszeichnet, und es ist kein Wunder, dafs sie für uns heute und sicher auch für alle späteren Zeiten ungeniefsbar ist und bleibt. Trotzdem sind der Iphigenie des Racine besondere Vorzüge nicht abzusprechen, und mancherlei erregt auch heute noch unsere Bewunderung. Eine kurze Inhaltsangabe des Stückes wird uns einen näheren Einblick in die Dichtung selbst, ihre Vorzüge und Nachteile, bieten.

Das Stück beginnt ganz ähnlich wie bei Euripides. Agamemnon, von Kalchas mit der Forderung der Göttin, seine Tochter Iphigenie zum Opfer zu bringen, erschreckt, hat, um seinen Rang als oberster Feldherr nicht zu verlieren, den Auftrag nach Mykene gesandt, dafs Klytämnestra mit ihrer Tochter ins Lager kommen soll, weil Achill, der Geliebte der Iphigenie, vor der Abfahrt nach Troja die Vermählung wünsche. Von Reue ergriffen schickt er jedoch bald einen zweiten Brief ab, der die Mitteilung enthält, Achill wünsche den Aufschub der Vermählung, und die Reise der Frauen ins Lager von Aulis sei daher überflüssig. Die Nachricht aber, dafs Klytämnestra und Iphigenie ins Lager kommen würden, hat sich schon verbreitet und ist auch zu Achill, der eben nach längerer Abwesenheit zurückgekehrt ist, gelangt, so dafs er mit Ulysses zu Agamemnon kommt, um sich Gewifsheit über die bevorstehende Ankunft der Frauen, die ihn hocherfreut, zu verschaffen. Vergeblich sucht ihn Ulysses von der Vermählung in anbetracht der drohenden Zeit und des blutigen Verlangens der Göttin abzubringen. Vergeblich warnt ihn Agamemnon, die Fahrt nach Troja zu sehr zu wünschen, weil ihm dort ein früher Tod beschieden sei. Achill will von der Gefahr, kühn wie er ist, nichts wissen, erklärt vielmehr, dafs er ein kurzes, ruhmvolles Leben einem langen, unthätigen vorziehe. Ohne sich weiter um die Bedenken der anderen zu kümmern, geht der stolze junge Held, den nur die Hoffnung auf den Besitz der Iphigenie zur Teilnahme an dem Kriegszuge veranlafst hat, davon. Während Ulysses dem Agamemnon noch Vorstellungen macht, weil er Bedenken hat, seine Tochter zu opfern, und Agamemnon schliefslich gedrängt das Versprechen giebt, die Opferung zulassen zu wollen, wenn Iphigenie gegen seine Hoffnung ins Lager kommt, weil er sie dann doch nicht verhindern kann, erscheint ein Bote und bringt die Nachricht von der Ankunft der Frauen. Mit der Königin und ihrer Tochter aber ist gleichzeitig eine dritte, Eriphile, die Gefangene des Achilleus, die er nach der Zerstörung von Lesbos seiner Braut nach Mykene geschickt hat, ins Lager gelangt. Agamemnon erkennt nun seine Ohnmacht

gegenüber der Forderung der Gottheit und dem Drängen des Heeres, will aber vor den Frauen das Geheimnis bewahrt wissen, um die Mutter vom Altare fern zu halten. Im zweiten Akte lernen wir zunächst Eriphile kennen, die mit Klytämnestra und Iphigenie nach Aulis gekommen ist, scheinbar um von Kalchas ihre Abkunft, über der ein Dunkel schwebt, zu erfahren, in Wahrheit aber, wie sie ihrer Vertrauten Doris mitteilt, um die Vermählung der Iphigenie mit Achilleus zu verhindern, zu dem sie selbst in leidenschaftlicher Liebe entbrannt ist, oder freiwillig zu sterben. Iphigenie und Agamemnon kommen dazu, und es findet eine Begrüfsung zwischen Vater und Tochter statt, die aber unvergleichlich viel armseliger ausfällt als bei Euripides. Nachdem Agamemnon sich wieder entfernt hat, beklagt sich Iphigenie gegen Eriphile über die Kälte des Achill, der es noch nicht für nötig gehalten, sie, seine künftige Gemahlin, aufzusuchen und zu begrüfsen. Da tritt Klytämnestra herein und erklärt erregt, ihre Ehre gebiete, sofort nach Hause zurückzukehren. Sie hat nämlich inzwischen den zweiten Brief ihres Gemahls erhalten und daraus die vermeintliche Weigerung des Achilleus, die Vermählung sogleich zu vollziehen, erfahren, worin sie eine schmachvolle Beleidigung sieht. Mit einer bitteren Wendung gegen Eriphile, der sie den Gesinnungswechsel des Achill schuld giebt, geht sie davon, und es kommt nun in aller Form zu einer Eifersuchtscene zwischen Iphigenie und ihrer Nebenbuhlerin. Dieser Auftritt wird von Achill unterbrochen, der Iphigenie freudig begrüfsen will, von dieser aber ziemlich schnöde abgegeben wird. Im dritten Akte erfahren nun nach einigem Hin und Her Iphigenie und Klytämnestra die wahre Absicht Agamemnons, sein Kind zu opfern. Darum bittet die Mutter den Helden Achill um Schutz für ihre Tochter, und dieser verspricht auch, Iphigenie nicht nur zu verteidigen, sondern auch Rache an Agamemnon zu nehmen, der sich herausgenommen hat, ihn so zu hintergehen und in seiner Ehre zu kränken. Iphigenie nimmt ihren Vater gegen den Geliebten in Schutz, was dieser wiederum ziemlich übel empfindet. Man einigt sich schliefslich dahin, dafs zunächst Mutter und Tochter

den Agamemnon umzustimmen versuchen sollen. Im folgenden Akte tritt wiederum Eriphile auf, die der Befürchtung Ausdruck giebt, dafs Iphigenie doch noch durch ihren Bräutigam gerettet werden könne; sie ist daher entschlossen, dem Kalchas zu entdecken, was gegen die Vollstreckung des Orakels ersonnen werde, Achill und Agamemnon zu verfeinden und einen Kampf im Lager zu entzünden. Es folgt dann eine schwere Auseinandersetzung zwischen Klytämnestra und ihrem Gatten, der mit Vorwürfen überschüttet wird. Achill greift den Agamemnon ebenfalls heftig an; er habe sich freiwillig entschlossen, den Zug gegen Troja mitzumachen und nicht wie die übrigen Helden durch einen Eid gebunden; an Trojas Zerstörung sei ihm, der ganz frei sei, nichts gelegen; die einzige Triebfeder für ihn sei seine Liebe zu Iphigenie und die Hoffnung, ihr vermählt zu werden. Er droht, die Iphigenie und seinen eigenen Ruhm unter allen Umständen zu verteidigen. Nun ist Agamemnon in seinem Herrscherstolze gekränkt, nun mufs und soll Iphigenie sterben, denn Nachgiebigkeit gegen Achill würde als Furcht erscheinen. Allein er besinnt sich bald eines Besseren und giebt der Königin und der Tochter den Rat, schleunigst zu entfliehen. Eriphile aber eilt zu Kalchas, ihm alles zu entdecken. Der letzte Akt zeigt uns das Lager in grofser Erregung: Die Flucht der beiden Frauen wird durch das Heer verhindert. Achilleus ist entschlossen, das Leben der Geliebten zu schützen. Sie selbst aber will als gehorsame Tochter den Tod erleiden, den ihr Vater bestimmt hat, und durch ihren Tod gleichzeitig dem über alles geliebten Achill eine ruhmvolle Laufbahn eröffnen. Sie droht sogar, wenn er sie zwinge, zu leben und sich gegen den Vater zu empören, sich selbst den Tod zu geben. So geht sie trotz der Bitten ihrer Mutter zum Altare, wohin Achill vorausgeeilt ist. Was dort geschieht, wird nur noch erzählt. Eriphile ist auch zum Opfer gekommen, um sich an den Folgen ihrer eifersüchtigen That zu weiden. Am Altare stehen sich nun die Parteien gegenüber: Achill mit gezücktem Schwerte, um ihn geschart seine Freunde, ein Kampf scheint unvermeidlich. Da aber

ruft plötzlich Kalchas unter dem Einflusse einer göttlichen Eingebung, dafs er das Orakel falsch gedeutet, dafs eine andere Iphigenie, eine Tochter Helenas und des Theseus, und nicht die Tochter Agamemnons, ihr Leben lassen müsse; dafs diese vom Geschicke hierher geführt sei und am Altare stehe. Das ganze Lager blickt erschreckt auf Eriphile. Schon erhebt Kalchas den Arm gegen sie, da reifst sie das Messer vom Altare und stöfst es sich selbst ins Herz. Kaum fliefst ihr Blut, so läfst sich die Götterstimme im Donner vernehmen; ein Wind erhebt sich, und das Meer braust empor; der Scheiterhaufen entzündet sich von selbst, Blitze öffnen den Himmel, und die Krieger sehen die Göttin selbst herniederschweben. So wird Iphigenie gerettet.

Man sieht aus dieser kurzen Inhaltsangabe, dafs Racine mit der Eriphile eine neue Person eingeschaltet hat, wobei er übrigens auf eine Nachricht aus dem Altertume zurückgriff. Der Dichter war sehr stolz auf diese Erfindung, obwohl er damit die schöne Fabel des Euripides, die gerade durch die Gestalt der Iphigenie so anziehend ist, arg verunstaltet hat; denn wir verlieren nicht nur die Heldin, sondern das ganze Spiel stützt sich ja nur auf ein Mifsverständnis des Kalchas, der sich in der Person des Opfers geirrt hat. Die griechische Iphigenie wollte sich opfern in Begeisterung für ihr Vaterland, sie wollte nicht zurückstehen hinter all' den Helden, besonders hinter dem geliebten, hochherzigen Achill, sie, das arme Weib, dessen Leben ja ohnehin nicht viel wert war. Das Opfer wäre auch vollzogen, wenn nicht die gnädige Göttin aus Mitleid das fromme Mädchen im letzten Augenblicke der Erde entrückt hätte. Die Racinesche Iphigenie will sich auch opfern, aber hauptsächlich aus Gehorsam gegen ihren Vater — was für ein Motiv! Bei Euripides entwickelt sich alles einfach aus dem Stoffe selbst, hier aus einer niederträchtigen Intrigue eines eifersüchtigen Weibes. Die Personen handeln nicht unter dem Zwange der Götter oder von patriotischen Gedanken erfüllt und gehoben, sondern aus Ruhmsucht wie Agamemnon, aus Liebe wie Achill, aus Eifersucht wie Eriphile, aus Gehorsam wie Iphigenie. Hätte Racine einen

Stoff gewählt, der seiner Zeit nahe stand, in dem die handelnden Personen seiner Gegenwart nicht fern waren, so konnte er solche Beweggründe sehr wohl verwerten, denn es waren für sein Zeitalter die mafsgebenden; aber mit einem Stoffe, der von Menschenopfern handelt, der also in das graue Altertum zurückgeht, lassen sich diese galanten, wohlerzogenen Menschen nicht verbinden, — es ist das eine starke Geschmacklosigkeit. Mögen die Charaktere noch so wahr gezeichnet sein, wenn man in ihnen nur die Zeitgenossen des Dichters sieht, als Helden des hier dargestellten Stoffes sind sie unwahr. Als einzige Figur, die wir von diesem Tadel in vieler Beziehung ausnehmen, deren Bildung ein Beweis für die dichterische Kraft Racines ist, müssen wir die Eriphile hervorheben. In Dunkel ist ihre Abstammung gehüllt; ihre Nächsten werden von der grausen Hand Achills erschlagen; sie selbst wird als Gefangene weggeschleppt. Aber dennoch erglüht sie in leidenschaftlicher Liebe für ihn, und ihr Herz wendet sich in wilder Eifersucht gegen Iphigenie, die Braut ihres Geliebten, trotzdem diese ihre Wohlthäterin ist. Sie scheut vor keinem Verbrechen zurück, um ihrer Leidenschaft zu folgen, und erleidet in dem Augenblicke, wo sie triumphieren will, den Tod durch eigene Hand, wozu das Schicksal sie vorher bestimmt hat. Das ist eine Figur, die auch ein antiker Dichter hätte schaffen können; das geheimnisvolle Dunkel ihrer Herkunft, das wie eine Drohung über ihr liegt, ihr grausames Lebensgeschick, ihr Untergang — das pafst sehr wohl zu Menschenopfern und Orakeln; dazu die Kühnheit ihrer ungezügelten Leidenschaft — das alles giebt einen echt tragischen Menschen.

Im übrigen aber wird man über das Racinesche Stück hinwegsehen können. Auch die vollendetste Technik und der glänzendste Flufs der Sprache können uns im Drama über die Schwäche der Handlung nicht hinwegtäuschen.

Die neue Tragödie und Goethe.

Jm Gegensatz zu dem attischen Tragiker ist der Dichter unserer Zeit in der Wahl seines Stoffes ganz unbeschränkt. Die Götter- und Heldensage, das unendliche Gebiet der Geschichte, das tägliche Leben in der grofsen Mannigfaltigkeit seiner Erscheinungen, die Welt der Geister und des Märchens, kurz alle Gebiete sind unserem Dichter erschlossen. Überall wo tragische Schicksale sich abspielen, oder sich abspielend denken lassen, ist sein Feld. Was ist nun aber nach unseren Begriffen ein tragisches Schicksal? Es entsteht da,*) wo ein Leid von ungewöhnlicher Gröfse, das zwar nicht unbedingt Tod und Untergang bewirkt, wohl aber die ernsthafte Gefahr des Unterganges in sich trägt, auf eine Persönlichkeit von menschlicher Gröfse trifft und zwar sie von der Seite trifft, in der ihre Gröfse liegt. Der Ansturm des Leides mufs sich also gegen das Grofse in der Person richten, sodafs ein Kontrastgefühl entsteht zwischen dem Verdienste, das wir der Gröfse zuerkennen, und den gegnerischen Mächten, die dieses Grofse bekämpfen. Jn dem Kampfe wird sich die Gröfse des Menschen offenbaren und zwar entweder in starken Willensakten, oder in der Stärke des Jnnenlebens, des Gefühles, der Phantasie. Das Eintreten des Leides darf aber nicht als eine Folge des blinden Zufalles erscheinen. Vielmehr müssen wir durch die Darstellung den Eindruck erhalten, dafs zur Gröfse das Leid gehört, dafs das

*) Ich schliefse mich hier in der Hauptsache den Ausführungen von Joh. Volkelt an, die er in der „Ästhetik des Tragischen“ p. 42—181 niedergelegt hat. Man findet dort auch die Ansichten unserer Philosophen, Ästhetiker und Dramaturgen bis auf die Gegenwart wiedergegeben.

Schicksal der Gröfse das Leid als Begleiter beigegeben hat. Zwischen der Gröfse und dem Leid mufs also ein kausales Verhältnis bestehen. Der Einzelfall, den uns der Dichter vorführt, wird eine allgemeine Anwendung zulassen; er wird uns an einem Beispiele zeigen, was es allgemein heifst, Mensch sein. Der tragische Eindruck wird noch stärker werden, wenn der Dichter uns durch die sinnvolle Anlage der Fabel das Schreiten und Walten höherer Mächte fühlen läfst. Es ist nicht immer nötig, dafs der Ansturm, der Kampf gegen die Gröfse, von aufsen kommt; vielmehr kann die Person so geartet sein, dafs sie das Tragische in sich selbst birgt. Ferner ist es auch nicht erforderlich, dafs die tragische Person eine Schuld auf sich lädt. Wird sie schuldig, und äufsert sich diese Schuld in grofsen Willensakten, so wird die Wirkung der Darstellung naturgemäfs erschütternder sein. Aber erforderlich ist die tragische Schuld nicht. Ein Philosoph, der mit den religiösen Anschauungen seiner Zeit in Konflikte geraten ist, die ihm den Untergang bringen, ein Held wie Egmont, dessen wahre, echt königliche Natur in das Staatsgebilde eines Philipp nicht hineinpafst, sind zweifellos tragische Naturen, ohne dafs sie eine Schuld auf sich laden. Zur Tragik gehört also weder unbedingt der Untergang der tragischen Person, noch eine Schuld, sondern nur ein grofses Leid auf eine menschlich grofse Persönlichkeit gewälzt, nicht vom blofsen Zufall, sondern von einem sinnvollen Schicksale, das uns an die Schwäche und Angreifbarkeit aller irdischen Gröfse mahnt und Gewalten ahnen läfst, die unsichtbar sichtbar über uns stehen und unsere Geschicke leiten.

Unter diesen Gesichtspunkten fassen wir auch Goethes Iphigenie auf, die durchaus tragisch wirkt und als Tragödie angesprochen werden mufs. Goethe konnte also, um sofort diesem Vorwurfe zu begegnen, sich seine Welt für sein Drama schaffen, wie er wollte. Ob die Scythen in der Geschichte so gewesen sind, wie er sie darstellt, das ist ganz gleichgültig. Genug, wenn es solche Menschen giebt wie Thoas! Genug, wenn Menschen empfinden können wie Iphigenie und Orest! Es hiefse das Feld des Dichters ungebührlich einschränken,

zu den ständigen Repertoirstücken unserer grofsen Bühnen, und es ist möglich, dafs das Verständnis für dieses Stück in der Zukunft noch mehr wächst und auch gröfsere Kreise ergreift. Denn warum sollen wir nicht an einen Fortschritt auch auf diesem Gebiete hoffen dürfen, wenn man auch nie eine Wirkung erwarten darf wie bei Schillerschen Dramen? Aber der Dichter hat anfangs gar nicht an eine Aufführung des Stückes auf einer öffentlichen Bühne gedacht, als er dasselbe vollendete. Denn als der Mannheimer Intendant Dalberg, der von dem Werke gehört hatte, sich an ihn mit der Bitte wandte, ihm das Stück zur Aufführung an seiner Bühne zu überlassen, lehnte der Dichter ab,*) und er hat sich auch später mit einer öffentlichen Aufführung nie recht befreunden können. Er hat es geschrieben für seinen kleinen Weimarer Kreis, für seine Frau von Stein, seinen Herzog und andere Mitglieder der Hofgesellschaft, für einen Kreis also, der so feinsinnig war, dafs er, jede Regung des Gefühles nachempfindend, auf die zarteste Andeutung reagierte und auch das Unausgesprochene fühlte, ein Kreis, von dem Schiller einmal sagt: „Der, rührbar jedem Zauberschlag der Kunst, mit leicht beweglichem Gefühl den Geist in seiner flüchtigsten Erscheinung fafst". Da waren also starke Effekte, grobe Wirkungen von der Bühne herab nicht nur überflüssig, sondern sogar von Übel. Da mufste der Dichter alle äufseren, starken Wirkungen zurückdrängen, alles nach innen in die Seelen seiner Personen legen. Denn seine Zuhörer fühlten auch aus den gehaltensten Worten die tiefe, innere Leidenschaft heraus, welche die Seele der Iphigenie und des Orest durchglüht. Und das war für den Dichter genügend. Wenn Goethe selbst den Orest, seine

*) Brief vom 27. Juli 1879: „Was die Mitteilung meiner Iphigenie betrifft, halte ich mir vor, Ew. Excell. mündlich meine Bedenklichkeiten zu sagen. Ein Drama ist wie ein Brennglas wenn der Akteur unsicher ist und den focum nicht treffend findet, weifs kein Mensch was er aus dem kalten und vagen Schein machen soll. Auch ist es viel zu nachlässig geschrieben als dafs es von dem gesellschaftlichen Theater sich so bald in die freyre Welt wagen dürfte. Ich wünsche bald Gelegenheit zu haben, es Ew. Excell. selbst vorzulesen".

geliebte Corona Schröter, von der die Iphigenie ohnehin Züge trägt,*) die Iphigenie, der Herzog den Pylades spielte, so brauchte der Dichter nirgends stark aufzutragen. Diese Interpreten wurden auch so verstanden.

Man wird also diesem Goetheschen Stücke ganz anders begegnen müssen als etwa einem Schillerschen Drama. Wenn man darin eine Schwäche des Dichters sehen will, so läfst sich dagegen nichts einwenden. Aber ausgeschlossen ist es nicht, dafs auch das gröfsere Publikum einmal in der Zukunft geistig so heranreift, um Stücke wie die Iphigenie und den Tasso von der Bühne herab voll geniefsen zu können.

---

*) Brief vom 26. März 1876 an Frau von Stein: „Ich bin bei der Schrötern — ein edel Geschöpf in seiner Art — ach wenn die nur ein halb Jahr um Sie wäre! Beste Frau, was sollte aus der werden!“ — Der Brief ist aus Leipzig. Nachher kam die Schröter nach Weimar und trat gerade in der Entstehungszeit der Iphigenie dem Dichter sehr nahe.

Goethes Iphigenie.

Die erste prosaische Bearbeitung des Stoffes stammt aus dem Jahre 1779. Erst später in Italien hat die Tragödie die Gestalt bekommen, in der sie heute allgemein bekannt ist, und die auch wir bei der folgenden Besprechung zu Grunde legen werden. Jedoch werden wir ab und an zum besseren Verständnis auf die erste Fassung zurückgreifen.*)

Das Stück beginnt mit einem Monologe, den Iphigenie spricht, indem sie aus dem Tempel in den Hain eintritt, der sich vor diesem ausdehnt. Der Schauplatz verändert sich

*) Die letzte mir bekannte Ausgabe des Stückes, die in einer guten, klaren Einleitung eine Einführung in das Drama, seine Vorgeschichte u. s. w. bietet, ist von einem Amerikaner veranstaltet: Goethe's Iphigenie auf Tauris with introduction and notes by Charles A. Eggert, New-York 1898. — Was die aufserordentlich ausgedehnte Litteratur über das Stück betrifft, so verweise ich auf die neueste Auflage des Wegweisers durch die klassischen Schuldramen von Dr. Georg Frick 1898, wo zwar nicht alles, aber doch recht viel herangezogen wird, was in Biographieen und Einzelschriften niedergelegt ist. Ich mufs es mir versagen, mich mit den zahlreichen Darlegungen auseinanderzusetzen oder auf sie zu verweisen, wo ich mit ihnen übereinstimme, weil dies den Umfang der Arbeit ins Unendliche steigern würde und auch nicht meinen Zwecken entspricht. Nur eins will ich im allgemeinen bemerken, weil ich damit einen der wundesten Punkte unserer Interpreten berühre, nämlich dafs die Erklärungen oft viel zu sehr ins Einzelne gehen und ganz selbstverständliche Dinge betreffen. Es ist ein Mittel, dem Schüler — und für diese sind mittelbar die Erklärungen gedacht — den Genufs eines Werkes völlig zu rauben, wenn man ihm erklärt, was jeder normale Mensch selbst findet, wenn man das Werk in tausend Fetzen zerreifst, sodafs ein Gesamteindruck nicht mehr möglich ist. Was der Lehrer nicht genug schonen und fördern kann, das ist die unmittelbare und dauernde Freude an dem Genusse der Dichtung selbst, und deshalb darf er nicht zu lange bei Kleinigkeiten, die oft für das Ganze ohne Bedeutung sind, verweilen.

im Verlauf des ganzen Stückes nicht. Ebensowenig ist die sogenannte Einheit der Zeit verletzt, denn das Stück spielt sich ohne zeitliche Unterbrechung hintereinander ab. Anknüpfend an das, was sie vor sich sieht, spricht Iphigenie die Empfindungen aus, die sie stets wieder erfüllen, so oft sie in den Hain oder in den Tempel geht: Ein Gefühl des Schauders beherrscht sie trotz der langen Jahre, die sie, dem göttlichen Willen gemäfs, hier als Priesterin dient. Sie fühlt sich hier immer noch fremd, wie am ersten Tage, und nur mit stillem Widerwillen kann sie den Dienst der Göttin, der sie in Demut sich ergiebt, vollbringen. Denn ihre Gedanken weilen in der Heimat, bei ihren Lieben in Griechenland. Sehnsüchtig giebt sie sich diesem Gefühle hin; fern von der Heimat giebt es für sie kein Glück; nach der Stätte der Jugend schweifen ihre Gedanken immer wieder hinüber, und als treffe sie nur darum ihr Geschick, weil sie ein Weib und als solches in ihrem freien Handeln eingeschränkt sei, klagt sie, ohne mit den Göttern rechten zu wollen, über das Schicksal der in ihrer freien Bewegung durch die Schranken der Sitte gehemmten Frau, dem sie das reichere, glänzendere des Mannes gegenüber stellt, und besonders über das der armen, die feindliche Mächte in die Ferne verschlagen haben:

So hält mich Thoas hier, ein edler Mann,
In ernsten, heil'gen Sklavenbanden fest.

Und zu der Göttin gewandt spricht sie die Hoffnung aus, dafs auch ihr dereinst die Rückkehr zu den Ihrigen gewährt werden möge, wenn ihr Vater Agamemnon siegreich von den umgewandten Mauern Trojas heimkomme.

Das Thatsächliche, was wir in dem Monologe erfahren, ist so kunstvoll unter allgemeine Betrachtungen eingestreut, dafs es fast verschwindet, und doch genügt es, uns völlig mit dem Notwendigsten bekannt zu machen. Wir erfahren, dafs die Priesterin die Tochter Agamemnons ist, dafs sie von diesem, auf Zwang der Göttin, am Altare dargebracht, von der Göttin aber hierher gerettet ist ins Land der Scythen, wo Thoas herrscht, um den heiligen Dienst des Tempels zu

versehen. Die Kunst des Dichters, der uns alles Wissenswerte mitteilt, ohne, wie Euripides in seinen Prologen, ganz in den Ton der Erzählung zu fallen, ist bewundernswert. Aufser der Kenntnis des Thatsächlichen erhalten wir sogleich einen tiefen Einblick in den Seelenzustand der Iphigenie. Sie dient der Göttin, wenn auch mit Widerwillen, doch in demutvoller Hingabe. Ihr Vertrauen zu der Hohen, die sie gerettet, ist nicht erschüttert; ihre Hoffnung, dafs die Göttin ihr Bestes will, ist unbegrenzt. Dabei ist ihre Seele erfüllt von der Sehnsucht nach der fernen Heimat und den Geliebten, die sie unverändert wähnt, wie sie sie verlassen hat.

Wenn Goethe hier zum Zwecke der Exposition die kunstlose und einfachste Form, den Monolog, gewählt hat, so hat er damit natürlich einen Zweck erreichen wollen, der anders nicht zu erreichen war. Die erste Scene eines Stückes, das erste also, was der Zuschauer nach Aufgang des Vorhanges sieht und hört, hat auch die Aufgabe, die Seele des Zuhörers auf den Ton zu stimmen, der im Stücke vorwalten soll. Und wie könnte das besser geschehen, als es hier geschehen ist! Wir sehen den Tempel im Hintergrunde, den heiligen, alten Hain um ihn her, und in dieser stimmungsvollen Umgebung die edle Priesterin, die voll frommen Schauders vor dem Unnahbaren, dem Unbegreiflichen, Göttlichen, das sie erst in schwere Schicksale verstrickt und dann gegen ihren Willen hierhergeführt hat, ihren Dienst übt. Sie verrichtet ihn in stiller, entsagungs- und doch hoffnungsvoller Demut; aber ihr Herz hängt noch am Leben; ihre Sehnsucht weilt in der Heimat und bei den Lieben. Es strömt von dieser Scene eine Weihe, eine reine Hoheit aus, der wir uns von vornherein hingeben. Wir erkennen sogleich, wenn diese Priesterin ein Leid ergreift, so wird sie es in tiefster Seele fühlen, aber dennoch still bei sich tragen; sie, die schon das Schrecklichste, das Unbegreifliche erduldet, ohne anders als in Liebe des Vaters zu gedenken, der sich zum grausamen Werkzeug des göttlichen Willens gemacht hat, sie wird auch noch mehr erdulden, ohne den Glauben an die Gottheit zu verlieren, der sie vertraut, auch wo sie dieselbe nicht versteht. Und wir

ahnen schon jetzt, dafs sich gerade gegen diese sittliche Hoheit, diese stille, fromme Gröfse die finsteren Mächte richten und sie da treffen werden, wo sie am empfindlichsten zu treffen ist, wo sie noch mit dem Leben zusammenhängt, in ihren Lieben. So erfüllt dieser Prolog im höchsten Mafse alles, was er erfüllen soll. Er giebt uns das Thatsächliche ohne alle erzählende Aufdringlichkeit; er führt uns in die Stimmung und den Ton des Stückes ein; er zeigt uns die Heldin sogleich in ihrer hoheitsvollen Gröfse und menschlichen Schwachheit und läfst uns einen Kampf zwischen diesen beiden Mächten ahnen, der zwar nicht in lauten Äufserungen stattfinden, aber nichtsdestoweniger die Seele in ihrer Tiefe ergreifen wird; und er giebt uns endlich in dem sicheren Vertrauen zur Gottheit, das von der Heldin auf uns ausströmt, eine trostreiche Hoffnung in das gnadenvolle Walten der überirdischen Mächte.

Mit dem Auftreten des Arkas setzt sogleich die Handlung kräftig ein. Arkas ist der Vertraute des Königs, nicht in dem Sinne des französischen Dramas, sondern in dem viel weiteren und edleren des ergebenen Freundes, der mit feinem Gefühle auch die unausgesprochenen Wünsche seines Herrn versteht und ihm die Wege auch ohne Auftrag zu ebnen sucht. Jetzt kündigt er der Priesterin die nahe Ankunft des Königs und des Heeres an, die unterwegs sind, um der Göttin für neue, wunderbare Siege zu danken. Aber der Mitfühlende wendet sich zugleich auch mit der persönlichen Bitte an die Priesterin, den Wünschen des Königs entgegen zu kommen, wenn er, „der ins Reden keinen Vorzug setze und es nicht verstehe, von weitem ein Gespräch nach seiner Absicht langsam fein zu lenken“, sich ihr nahe und sie zur Gattin begehre. Das ist der erste Schlag, der gegen Iphigenie geführt wird, denn den weltlichen Neigungen des Königs kann sie nicht folgen, ohne ihrem Wesen untreu zu werden und ohne die Hoffnung auf Rückkehr zu den Ihrigen aufzugeben. Wir erfahren aber aus der Unterredung mit Arkas noch mehr, nämlich, dafs der Einflufs ihres Wesens auf den König und das Land ein unendlich segensreicher

gewesen ist, dafs durch sie mildere Sitten sich verbreitet haben, dafs die herkömmlichen, grausamen Menschenopfer abgeschafft sind, dafs den Schiffbrüchigen statt des Unterganges trostreiche Heimkehr von der verrufenen Küste bereitet wird. Sie hat gewirkt, wie das Werkzeug einer wohlgesinnten gnädigen Gottheit, die alles sinnvoll und planvoll zum Guten leiten und die Wilden zu wahren Menschen erziehen will.

Mit Spannung erwarten wir die Ankunft des Königs selbst und den Ausgang der nächsten Unterhaltung. Er kommt:

Mit königlichen Gütern segne dich
Die Göttin! Sie gewähre Sieg und Ruhm
Und Reichtum und das Wohl der Deinigen
Und jedes frommen Wunsches Fülle dir,
Dafs, der du über viele sorgend herrschest,
Du auch vor vielen seltnes Glück geniefsest!

Mit diesen Worten empfängt sie ihn, und einfach und würdig antwortet er:

Zufrieden wär' ich, wenn mein Volk mich rühmte;
Was ich erwarb, geniefsen andre mehr
Als ich.

Und nun geht er sogleich auf seinen Wunsch über. Sein Haus ist seit dem Tode seines letzten Sohnes verödet. Jetzt, nach dem Siege, durch den er denselben gerächt hat, empfindet er die Einsamkeit seiner Wohnung doppelt. Er fühlt auch, dafs sein Volk ihm, dem kinderlosen, freudlosen Manne, nur wider Willen gehorcht und sich schon Sorge um die Zukunft des Reiches macht. Daher ist sein Entschlufs gefafst:

Ich hoffe, dich
Zum Segen meines Volks und mir zum Segen
Als Braut in meine Wohnung einzuführen.

Auf eine Absage ist der Gebieter nicht gefafst. Er glaubt, in der Teilnahme, die sie verständnisvoll seinem Schicksale entgegen gebracht hat, die stille Neigung einer Braut erkannt zu haben. Um so mehr überrascht ihn jetzt die ausweichende Antwort, die Iphigenie ihm giebt: der Unbekannten biete er zu viel. Da drängt er sie endlich das Geheimnis ihrer Abkunft zu entschleiern:

Es fordert dies kein ungerechter Mann.
Die Göttin übergab dich meinen Händen;
Wie du ihr heilig warst, so warst du's mir.
Auch sei ihr Wink noch künftig mein Gesetz:
Wenn du nach Hause Rückkehr hoffen kannst,
So sprech' ich dich von aller Fordrung los.
Doch ist der Weg auf ewig dir versperrt,
Und ist dein Stamm vertrieben oder durch
Ein ungeheures Unheil ausgelöscht,
So bist du mein durch mehr als ein Gesetz.
Sprich offen! und du weifst, ich halte Wort.

Planvoll arbeitet der Dichter mit diesem Worte bereits auf den Schlufs des Stückes hin. Vom Könige gedrängt, erzählt nun Iphigenie die ganze furchtbare Geschichte ihres Hauses von Tantalus bis auf ihre Opferung in Aulis. In dieser Erzählung liegt der Nachdruck auf dem Fluche, der seit Tantalus auf dem Geschlechte ruht. Was der Titan verbrochen hat, wird nicht gesagt:

Dichter singen: Übermut
Und Untreu stürzten ihn von Jovis Tisch
Zur Schmach des alten Tartarus hinab.

Aber Thoas selbst weifs von ihm zu erzählen, dafs die Götter sogar an seinen alt erfahrenen, vielen Sinn verknüpfenden Gesprächen wie an Orakelsprüchen sich ergötzten. Und Iphigenie führt das weiter aus:

Götter sollten nicht
Mit Menschen wie mit ihresgleichen wandeln;
Das sterbliche Geschlecht ist viel zu schwach,
In ungewohnter Höhe nicht zu schwindeln.
Unedel war er nicht und kein Verräter;
Allein zum Knecht zu grofs und zum Gesellen
Des grofsen Donnrers nur ein Mensch. So war
Auch sein Vergehen menschlich; ihr Gericht
War streng.

Was hat also Tantalus verbrochen? Er ist der Titan, der sich gegen die Götter auflehnt, der Prometheus der Sage, dem unser Dichter an einer anderen Stelle die stolzen Worte in den Mund legt:

Ich kenne nichts Ärmeres
Unter der Sonn', als euch, Götter!
Ihr nähret kümmerlich

Von Opfersteuern
Und Gebetshauch
Eure Majestät,
Und darbtet, wären
Nicht Kinder und Bettler
Hoffnungsvolle Thoren. —
— — — — — — — — —
Ich dich ehren? Wofür?
Hast du die Schmerzen gelindert
Je des Beladenen?
Hast du die Thränen gestillet
Je des Geängsteten?
Hat nicht mich zum Manne geschmiedet
Die allmächtige Zeit
Und das ewige Schicksal,
Meine Herren und deine?
— — — — — — — — —
Hier sitz' ich, forme Menschen
Nach meinem Bilde,
Ein Geschlecht, das mir gleich sei,
Zu leiden, zu weinen,
Zu genießsen, und zu freuen sich
Und dein nicht zu achten
Wie ich!

Dafs Goethe an Prometheus gedacht hat, scheint auch die Wendung zu beweisen, die er nachher von Tantalus gebraucht und die wörtlich auf das Geschick des Prometheus pafst:

Es haben die Übermächtigen
Der Heldenbrust grausame Qualen
Mit ehernen Ketten fest angeschmiedet.

Gegen dieses Verbrechen der Auflehnung gegen die Götter kennt der Dichter hier keine Verzeihung mehr. Längst hat er sich durchgerungen zu den Gedanken, die er in einem anderen Gedichte „Grenzen der Menschheit“ ausgesprochen hat.

Wenn der uralte,
Heilige Vater
Mit gelassener Hand
Aus rollenden Wolken
Segnende Blitze
Über die Erde sät,
Küss' ich den letzten
Saum seines Kleides

Kindliche Schauer
Treu in der Brust.
Denn mit Göttern
Soll sich nicht messen
Irgend ein Mensch.

Die Vertreterin dieser demutsvollen Ergebung ist eben Iphigenie. Goethes Tantalus ist also nicht der Schreckensmann, der zur Prüfung göttlicher Allwissenheit dem Zeus den eigenen Sohn vorsetzt, sondern der Prometheus, der sich im Gefühle der eigenen Kraft über die Götter erhebt. Von diesem Tantalus geht ein Fluch aus, der Sohn und Enkel ergreift und sie von Frevel zu Frevel treibt. Breit sind diese Frevel hier ausgeführt. Ganz folgerichtig wirft Thoas die Frage ein, ob die Nachkommen des Tantalus die Schuld des Ahnherrn oder eigene getragen hätten. In der ersten Fassung des Stückes findet sich diese Frage nicht. Wir werden also recht thun, wenn wir einen besonderen Nachdruck auf die Antwort legen, weil der Dichter damit offenbar eine spätere, reifere Ansicht zum Ausdruck bringen will. Es handelt sich um nichts Geringeres, als um die Frage, ob die Nachkommen des Tantalus für ihre Thaten verantwortlich zu machen sind oder nicht, allgemein gesprochen, ob der Mensch, der durch Geburt und Anlage vom Schicksal bestimmt scheint, Verbrechen zu begehen, dafür zur Rechenschaft gezogen werden kann. Iphigenie antwortet:

Zwar die gewalt'ge Brust und der Titanen
Kraftvolles Mark war seiner Söhn' und Enkel
Gewisses Erbteil; doch es schmiedete
Der Gott um ihre Stirn ein ehern Band:
Rat, Mäſsigung und Weisheit und Geduld
Verbarg er ihrem scheuen, düstern Blick;
Zur Wut ward ihnen jegliche Begier,
Und grenzenlos drang ihre Wut umher.

Diese Worte befriedigen uns nicht, aber der Dichter kann auch keine befriedigende Antwort erteilen, weil es keine giebt; er betont hier, ohne eine Lösung bieten zu wollen, eins der gröſsten Rätsel des menschlichen Lebens, das wir jetzt mit dem Schlagwort der Vererbung zu bezeichnen gewohnt sind. Es

ist und bleibt ein Geheimnis, in wie fern von einer Schuld bei erblicher Belastung die Rede sein kann. So lange der Mensch das Bewufstsein der Schuld für die unter der Einwirkung seiner Anlage vollbrachten Frevel in seinem Herzen trägt, wie das bei Orest der Fall ist, solange wird der Dichter auch berechtigt sein, solchen Schuldbeladenen die Verantwortung für ihre Thaten aufzubürden und sie damit zu Trägern der tragischen Handlung zu machen. Was sich der menschlichen Erkenntnis entzieht, wofür wir eine ausreichende Erklärung nicht geben können, da ist das eigentliche Feld des Dichters, des Propheten, der in die Tiefe der Seele eindringt und im eigenen Herzen nachempfindet, was dem kühlen Verstande unfafsbar bleibt.

Iphigenie hat gehofft, durch die Erzählung der schrecklichen Geschichte ihres Hauses den Thoas von seinem Vorhaben abzuschrecken. Allein er verharrt bei seinem Wunsche und wiederholt seinen Antrag. Sie sucht neue Ausflüchte und kommt schliefslich all seinen vernünftigen Vorstellungen gegenüber wieder mit einer Bitte, die sie ihm vielleicht schon oft vorgetragen, obwohl er sie nicht erfüllen kann, nämlich, dafs er sie nach Hause schicken möge. Da aber verliert der verschmähte König die Ruhe und Geduld. Hart und bitter schilt er sie, dafs sie auf die Stimme der Vernunft nicht hören will und sich ganz zügellos ihren weibischen Trieben hingiebt. Voll bitteren Hohnes beantwortet er ihre Berufung auf die Götter und mifsbraucht unzart das Vertrauen, das sie ihm noch eben durch Enthüllung ihrer Abstammung entgegengebracht hat:

Dein heilig Amt und dein geerbtes Recht
An Jovis Tisch bringt dich den Göttner näher
Als einen erdgebornen Wilden.

Und hart zieht er endlich auch die Folgerung: Wenn sie nur Priesterin sein will, so soll sie es ganz sein und die Opfer vollziehen, wie es sich gehört. Vergeblich wendet sie ein, dafs der die Himmlischen mifsverstehe, der sie blutgierig wähne; jetzt steift er sich barbarisch auf den Buchstaben des Gesetzes:

Es ziemt sich nicht für uns, den heiligen
Gebrauch mit leicht beweglicher Vernunft
Nach unser'm Sinn zu deuten und zu lenken.

Zwei Fremde sind in den Höhlen des Ufers gefangen, sie sollen wieder die ersten Opfer der Göttin sein. Mit diesen harten Worten läfst er die Priesterin tief erschüttert zurück, die nun in einem aus tiefster Brust sich emporringenden Gebete die Göttin anruft:

O, enthalte vom Blut meine Hände!

Damit schliefst der erste Akt. Wir sahen, wie Iphigenie am Anfange des Stückes voll ruhiger Hoheit und demutsvollem Vertrauen zu der Göttin, aber auch mit einer tiefen Sehnsucht nach dem Leben und den Geliebten in der Heimat sich uns darstellte. Welche Erschütterungen sind schon jetzt auf sie eingedrungen! Erst die Nachricht von der Absicht des Königs, ihres Wohlthäters, den sie doch zurückweisen mufs; dann der Antrag des Königs selbst, der sie zwingt, aus ihrer Zurückhaltung herauszutreten und die furchtbare Geschichte ihres verfluchten Geschlechtes selbst zu erzählen; darauf die schroffe Mifshandlung des tief gekränkten Herrschers; und schliefslich der entsetzliche Befehl, der alles in ihr aufwühlt, was sie an edlen Regungen und Hoffnungen in der Einsamkeit der langen Jahre still in sich genährt hat. Man mufs immer wieder betonen, dafs es den Dichter mifsverstehen heifst, wollte man die Drohung mit den Menschenopfern für ein Spiel halten. Thoas, in dem noch der Barbar schlummert, meint es zweifellos ernst. Iphigenie hat seine barbarischen Sitten wohl bändigen können, aber in dem Augenblicke, wo er von ihr verschmäht wird, wo er sie mit ganz anderen Augen ansieht als vorher, da brechen in ihm die roheren Instinkte wieder durch, so dafs er der fremden Verfeinerung, in deren Banden er gelegen, die rauhen barbarischen Sitten, die er von seinen Vorfahren ererbt hat, entgegensetzt. Und auch Iphigenie fürchtet, dafs Thoas seine Drohung ausführt.

Planvoll ist das Ganze aufgebaut; über den ruhigen Spiegel von Iphigeniens Seele zieht leise ein sanfter Wind hin,

der allmählich zum Sturme anschwillt und mächtige Wellen schlägt. Das Gebet an die Göttin, mit dem der Akt schliefst, läfst allerdings die Hoffnung in uns lebendig, dafs die Unsterbliche, deren „Blick über den Ihren ruht, wie ihr Licht, das Leben der Nächte, über der Erde ruhet und waltet*), die der Menschen weit verbreitete, gute Geschlechter liebt", auch diesem Sturme in der Seele ihrer Priesterin, der Trägerin und Künderin ihres milden Sinnes, gebieten wird. Noch ahnen wir nicht, was ihre Weisheit ersonnen, aber wir vertrauen ihr, deren Hauch uns überall umweht. Kunstvoll hat der Dichter zu steigern verstanden, kunstvoll alles Expositionelle in die Handlung verwoben und zur Steigerung selbst verwertet; kunstvoll weifs er bereits jetzt Fäden anzuknüpfen, deren Ende wir erst am Schlusse wiederfinden. An äufserer Handlung ist das Stück allerdings arm, aber desto reicher entwickeln sich die Kämpfe in der Seele der führenden Person. Und allerlei Fragen, deren Beantwortung wir mit Spannung erwarten, drängen sich uns auf: Wer sind die Fremden, von denen der König meldet? Wie, wenn sie nun der Priesterin nahe stehen, wenn sie zu den Kreisen gehören, zu denen ihre Sehnsucht sie zieht, wenn sie gar die nächsten Verwandten sind, die sie im Leben hat? Dann hat der Dichter das Tragische geschaffen, auf den grofsen Menschen ein grofses Leid gewälzt, auf die Reine die blutige Pflicht, auf die

---

*) Diese schönen Worte finden sich in der ersten Fassung der Dichtung von 1779 nicht, sie sind erst später eingefügt. Der Mond ist das Gestirn der Diana; seinen milden, Sinn und Gemüt beruhigenden Einflufs hat Goethe oft empfunden und ausgedrückt, z. B. in dem schönen Liede: „An den Mond":

Füllest wieder Busch und Thal
Still mit Nebelglanz,
Lösest endlich auch einmal
Meine Seele ganz;

Breitest über mein Gefild
Lindernd deinen Blick,
Wie des Freundes Auge mild
Über mein Geschick.

Wie ihr Gestirn, so wirkt auch die Göttin und durch sie die Priesterin beruhigend und sänftigend.

Sehnsuchtsvolle den Zwang, gerade die zu verderben, nach denen ihre Sehnsucht steht! Und noch ein Drittes ist angedeutet. Hat der Fluch, der auf dem Geschlechte lastet, während der Abwesenheit der Iphigenie geruht? Steht daheim alles noch, wie die Ahnungslose vermutet? Wie, wenn es nicht so ist; wenn der Fluch weiter gewirkt hat; wenn Schrecken und Entsetzen die Ihrigen getroffen haben? Wie wird sie es aufnehmen? Wird sie auch dann ihre gottergebene Demut bewahren? Dies alles sind Fragen, die uns schon jetzt beschäftigen.

Im zweiten Akte lernen wir die Gefangenen kennen, Orest und Pylades. Schwermütig beginnt Orest:

Es ist der Weg des Todes, den wir treten:
Mit jedem Schritt wird meine Seele stiller.

Apollo hat Wort gehalten, der ihm hier in Tauris Rettung versprochen hat. Denn alle Not wird nun mit seinem Leben enden. Der Abschied wird ihm leicht, wenn nur nicht der unschuldige, geliebte Freund in sein Leiden verstrickt würde; dessen Zukunft allein bewegt ihn noch zu Furcht oder Hoffnung. Im glücklichsten Gegensatze zu der Schwermut des Orest steht die Hoffnungsfreudigkeit des der Welt und dem Leben zugewandten Pylades. Mit feinstem dichterischen Takt hat der Dichter hier ein paar Gegensätze geschaffen, den Lebensfrohen an den von Schwermut Niedergebeugten gekettet, den Erfinderischen und Sorgenden dem Unthätigen und seinem Schmerze Nachhängenden, den Klugen und Listigen dem Geraden und Tapferen zum liebevollen Begleiter gegeben*). Pylades will die Hoffnung auf Rettung auch dann noch nicht aufgeben, wenn die Priesterin sie zum

*) Ich erinnere hier an Hamlet und Horatio. Orest hat weit mehr Verwandtschaft mit Hamlet, als mit irgend einer Figur des attischen Dramas. Über den Muttermord denkt der englische Dichter allerdings anders:

Still! jetzt zu meiner Mutter.
O Herz, vergifs nicht die Natur! Nie dränge
Sich Nero's Seel' in diesen festen Busen!
Grausam, nicht unnatürlich lass' mich sein;
Nur reden will ich Dolche, keine brauchen.

Tode weiht. Apollo hat versprochen, im Heiligtum der Schwester Trost und Hilfe und Rückkehr zu bereiten und die Aussprüche des Gottes sind nicht doppelsinnig. Orest hört nur mit halbem Ohr auf die ermutigenden Worte des Freundes. Er hängt den eigenen Gedanken nach, die ihm sein schweres Leben wieder vor die Seele bringen, seine freudlose Jugend in den Hallen des Vaters:

Wie oft, wenn still Elektra, meine Schwester,
Am Feuer in der tiefen Halle safs,
Drängt ich beklommen mich an ihren Schofs
Und starrte, wie sie bitter weinte, sie
Mit grofsen Augen an.

Dann kam Agamemnon, der Vater, von Troja zurück, da . . . . doch Pylades unterbricht ihn; sie wollen sich lieber von dem unterhalten, was sie noch vollbringen werden; und liebevoll erinnert er ihn an das Gute, was er schon gewirkt, vor allem daran, dafs er dem Leben des Freundes Inhalt und Reichtum gegeben hat. Nun schweifen die Gedanken des Orest zurück in die Jugendzeit, an den Hof des Strophius, seines Oheims, wo Pylades, „ein immer munterer Geselle, gleich einem leichten, bunten Schmetterling um eine dunkle Blume, ihn umgaukelt und die eigene Lust ihm in die Seele gespielt“ hat. Da hat er die eigene Not vergessen, ist durch Berg und Thal dem Wilde nachgerannt und hat von künftigen Heldenthaten geträumt:

Und wenn wir abends an der weiten See
Uns aneinander lehnend ruhig safsen,
Die Wellen bis zu unsern Füfsen spielten,
Die Welt so weit, so offen vor uns lag,
Da fuhr wohl einer manchmal nach dem Schwert,
Und künft'ge Thaten drangen wie die Sterne
Rings um uns her unzählig aus der Nacht.

Schöner als hier hat nie ein deutscher Dichter Freundschaft und ahnungsvollen Thatendrang der Jugend geschildert. Aber Orest kehrt doch immer wieder, der krankhaften Neigung seines Gehirnes folgend, zu den bösen Tagen zurück, vor allem zu der schrecklichen That, die auf seiner Seele brennt, die die Rachegeister hinter ihn gehetzt, zu dem Morde an der doch verehrten Mutter:

Glaube,
Sie haben es auf Tantals Haus gerichtet,
Und ich, der letzte, soll nicht schuldlos, soll
Nicht ehrenvoll vergehen.

Aber Pylades hat einen trostreicheren Glauben:

Es erbt der Eltern Segen, nicht ihr Fluch.

Und wenn des Gottes Wille sie hierher geführt, damit sie die Schwester nach Delphi brächten — beide deuten das ihnen gewordene Orakel auf Apollos Schwester Diana, auf ihr Bild im Tempel von Tauris —, so würden die Götter auch weiter sorgen, die schon jetzt insofern ihr Versprechen erfüllt haben, als sie den Wahnsinn von Orests Seele genommen. Der Dichter faſst die Erinyen als Kräfte, die in der Seele des Orest wirken, giebt ihnen trotzdem aber häufig eine körperliche, plastische Darstellung, die der Auffassung des Altertumes entspricht. Im heiligen Bezirke des Tempels ist Orest frei, und da es offenbar der Wille der Gottheit sei, das Ufer der Barbaren mit seinen Menschenopfern zu verlassen, so kann Orest ihnen danken, daſs sie ihn zu dieser groſsen That auserkoren:

Zu einer schweren That beruft ein Gott
Den edlen Mann, der viel verbrach, und legt
Ihm auf, was uns unmöglich scheint zu enden.
Es siegt der Held, und büſsend dienet er
Den Göttern und der Welt, die ihn verehrt.

Das ist eine schöne, tiefsinnige Auffassung. Der groſse Verbrecher, niedergedrückt von der schweren That, in die ihn die Gottheit verstrickt, wird rein durch eine andere That, die der Welt zum Segen gereicht, und gewinnt so, indem er sein Verbrechen sühnt, die Gnade der Gottheit und die Verehrung der Welt wieder. So tröstet Pylades den Freund, für den er sorgt und denkt, und dem er die Wege zu der groſsen That ebnen will, ohne ihn, der nur Tapferkeit und Gradheit schätzt, mehr als nötig in seine listigen Pläne zu verwickeln. Schon hat er ausgekundschaftet, daſs ein fremdes, göttergleiches Weib, von deren Herkunft man nichts Bestimmtes wisse, mildere Sitten hier verbreitet und bisher die Menschenopfer verhindert habe; und wenn auch jetzt der König

anscheinend einen anderen Entschlufs gefafst habe, so setzt er doch sein Vertrauen auf die Fremde. — Damit schliefst die erste Scene des zweiten Aktes. Wir haben erfahren, was die beiden Freunde an das fremde Ufer geführt, welchen Orakelspruch ihnen die Gottheit gegeben. Wir hören von der schrecklichen That des Muttermordes und von der furchtbaren Qual, die auf der Seele des geraden, heldenhaften Jünglings lastet, der, von Jugend auf in das unsagbare Elend seines verfluchten Geschlechtes verstrickt, seiner Tage nicht froh wird und, umgetrieben von den Furien des Gewissens, den Tod als eine Erlösung herbeisehnt. Aber die Götter haben dem schwermütigen Kranken von Jugend auf einen mitempfindenden, treusorgenden Freund gegeben, der für ihn handelt und seiner dumpfen Lebensauffassung die trostreiche, versöhnende, hoffnungsfrohe Zuversicht entgegensetzt, dafs die Götter edel und wahr sind, dafs auch ein grofses Verbrechen durch eine grofse That zum Heile der Gesamtheit gesühnt werden kann. Wir empfinden tiefes Mitleid mit Orest, wir fühlen das Tragische, das in seinem Schicksale liegt, dafs der aufrichtige und ehrliche Jüngling, dessen Seele nach Thaten gegen Ungeheuer und Räuber dürstet, in die furchtbare Schuld des Muttermordes gefallen ist, die nun alle seine Kräfte lähmt. Wir vertrauen aber auch der erfinderischen Klugheit des Freundes, den die Hoffnung auf Leben und Zukunft nie verläfst. Wir ahnen, dafs die Gottheit, die den Orest in die Schuld verstrickt hat, ihn auch retten wird.

Iphigenie erscheint, noch ohne Ahnung, wer die Gefangenen sind, unter dem Eindrucke dessen, was sie eben erlebt hat. Zunächst trifft sie mit Pylades zusammen. Die wirkungsvollere Begegnung spart sich der Dichter auf. Sie nimmt dem fremden Manne die Ketten ab:

> Gefährlich ist die Freiheit, die ich gebe;
> Die Götter wenden ab, was euch bedroht! *)

---

*) Pylades erwidert: „O süfse Stimme! Vielwillkomner Ton der Muttersprach' in einem fremden Lande!“ Sie hat ihn also griechisch angeredet; hat sie auch mit Thoas und Arkas griechisch gesprochen? Wir hören doch immer dieselbe Sprache.

Er ist von ihrer Erscheinung ergriffen und fragt nach ihrer Herkunft. Aber sie giebt zunächst keine Auskunft, verlangt dagegen zu wissen, wer die Fremden sind. Und nun erzählt der Erfindungsreiche eine Geschichte, die er sich selbst erdacht: Sie seien Kreter, Söhne des Adrast. Der Ältere, Laodamas, habe seinen jüngeren Bruder im Streite erschlagen und werde nun von den Furien verfolgt, von denen Apoll ihn hier im Tempel seiner Schwester zu befreien versprochen habe. Iphigenie hört aus der Erzählung nur ein Wort, was ihre Seele sofort ergreift: Troja. Statt aller Antwort fragt sie erregt:

Fiel Troja? Teurer Mann, versichr' es mir!

Er bestätigt den Untergang der Stadt, will aber sogleich darüber hinweggehen und sie für den abwesenden Freund gewinnen. Ungeduldig aber dringt sie in ihn, und nun kommt er ihrem Wunsche nach. Er erzählt den Fall Trojas, den Untergang der Helden:

Achill liegt dort mit seinem schönen Freunde.

Das ist das erste, was sie hört. Der Held, dem sie ins Lager von Aulis als Braut entgegengeführt werden sollte, um dort die schauderhafte Enttäuschung zu erleben, ist dahin mitsamt seinem Freunde.

So seid ihr Götterbilder auch zu Staub!

erwidert sie wehmütig. Pylades fährt fort, die Helden aufzuzählen, die vor Troja den Tod gefunden haben, und nennt dabei Agamemnon nicht. In großer Erregung spricht Iphigenie mit sich:

Er schweigt von meinem Vater, nennt ihn nicht
Mit den Erschlag'nen. Ja! er lebt mir noch!
Ich werd' ihn sehn! O, hoffe, liebes Herz!

Aber sie hofft nur, um desto tiefer hinabgestürzt zu werden. Denn

Selig sind die Tausende, die starben
Den bittersüßen Tod von Feindeshand . . .

Und nun erzählt er die unerhörten Thaten, die in Mykene geschehen sind, den Mord Agamemnons durch die eigene Gemahlin, und giebt auch den Grund für diese furchtbare

That an: das Opfer der Iphigenie! Da verhüllt sie ihr Gesicht und geht davon, ohne ein Wort der Klage, ohne einen Ausbruch des Leides. Voll tiefsten Mitleides begleiten wir sie; wir sehen im Geiste, wie der furchtbare Schmerz ihr Thränen erprefst, wie sie sich am Altare ihrer Göttin niederwirft, um im Gebete nach Fassung zu ringen, nach Fassung, damit sie das Unbegreifliche erträgt, damit sie nicht in wildem Hader gegen die Gottheit wütet, die ihr, der Schuldlosen, das Entsetzliche bis jetzt aufgespart hat. Sie hat sich kindlich in den Willen der Gottheit gefunden, die den Vater dereinst in Aulis zwang zu der schrecklichen That. Sie hat in der Stille der Jahre die Sehnsucht genährt, dem Verehrten dereinst als eine Neugeschenkte entgegentreten zu können; sie hat sich die Freude und das Entzücken des Wiedersehens ausgemalt, um nun das Schreckliche zu erfahren: Erschlagen von der eigenen Gattin — ihretwegen! Die Hoffnung ist vorbei! Was sie noch mit dem Leben verband, ist zum guten Teile zerstört, und die Göttin hat es zugelassen. Einen Sieg mufs sie über sich erringen, einen schweren, sich auch jetzt in den Willen der Oberen zu schicken, auch jetzt zu bleiben, wie sie war, kindlich, demütig und rein. Dann erst hat sie überwunden, dann erst ist sie abgeklärt, dann erst ist sie die Heilige, die imstande ist, die still genährte Hoffnung, ihr fluchbeladenes Geschlecht zu entsühnen, zu erfüllen. Auch Nathan, wenn wir das Lessingsche Stück einmal heranziehen dürfen, hat erst die schwersten Schicksale erdulden müssen, ehe er der abgeklärte Mann geworden ist, dessen heitere Ruhe und Gelassenheit und inniger, durch nichts zu erschütternder Glaube an die Güte und Gnade der Gottheit nicht mehr ins Wanken gerät. Nur noch zwei Menschen sind es, welche Iphigenie an das Leben binden: Orest und Elektra. Was wird aus ihnen geworden sein? Werden die Götter ihr diese wenigstens bewahrt haben? Das sind die Fragen, die sich ihr ängstlich aufdrängen, deren Lösung sie mit banger Hoffnung entgegenharrt. Wir aber wissen schon, dafs Orest der Fremde ist, dessen Opfer sie vorbereiten soll. Wir wissen ferner, dafs er unter dem Fluche des Mutter-

mordes nur noch der Schatten seiner selbst ist. Wie wird es den Geschwistern möglich sein, dem gräfslichen Verhängnis, das ihnen droht, dafs die Schwester den Bruder opfert, zu entgehen? Oder wird der Fluch auch hier weiter wirken? Ist Thoas zu versöhnen, und wird er zugeben, dafs die beiden zur Heimat zurückkehren? Verheifsungsvoll steht da das Orakel des Gottes. Wir beginnen seinen Doppelsinn zu ahnen und fassen neues Vertrauen.

Gefafst tritt Iphigenie am Anfang des dritten Aktes dem Orest entgegen. Es wiederholt sich dasselbe Spiel, wie in der vorhergehenden Scene: Unter ernsten Worten löst sie die Ketten des Orest, und er, von ihrer Teilnahme überrascht, fragt nach ihrer Herkunft. Bevor sie Rede steht, verlangt sie noch einmal das Schicksal ihres Vaters von ihm bestätigt zu hören:

> Er fiel, sein Haus betretend,
> Durch seiner Frauen und Aigisthens Tücke?

Sein „Du sagst's“ ruft nun endlich einen Ausruf der Klage hervor:

> Weh' dir, unseliges Myzen!

Doch sie hat sich schon in das Gehörte gefunden und forscht nun eifrig nach Orest und Elektra, ihren Geschwistern, den letzten Hoffnungen, die sie hat. Und als sie nun hört, dafs beide noch leben, da bricht es wie der erste Sonnenstrahl in das Dunkel ihres Herzens ein, und in lautem Dankgebet ruft sie aus:

> Goldene Sonne, leihe mir
> Die schönsten Strahlen, lege sie zum Dank
> Vor Jovis Thron! Denn ich bin arm und stumm.

Dann forscht sie weiter, und so mufs Orest den eigenen schweren Mord selbst erzählen und all das Unselige noch einmal durchleben. Die Erinnerung an seine That packt ihn mit fürchterlichem Entsetzen. Vor seinem Geiste erscheinen die Unholden wieder, die ihn bis jetzt im heiligen Raume des Tempels in Ruhe gelassen, die uralten Töchter der Nacht. Er hört den Ruf wieder:

> Lafst nicht den Muttermörder entfliehn!
> Verfolgt den Verbrecher! Euch ist er geweiht!

Und er sieht sie gegen sich herankommen:

Sie horchen auf, es schaut ihr hohler Blick
Mit der Begier des Adlers um sich her;
Sie rühren sich in ihren schwarzen Höhlen,
Und aus den Winkeln schleichen ihre Gefährten,
Der Zweifel und die Reue, leis herbei.
Vor ihnen steigt ein Dampf vom Acheron;
In seinen Wolkenkreisen wälzet sich
Die ewige Betrachtung des Gescheh'nen
Verwirrend um des Schuld'gen Haupt umher.

Dem Dichter mag hier die wundervolle Stelle aus dem Totenopfer des Aeschylus vorgeschwebt haben, wo Orest nach der That des Muttermordes plötzlich das furchtbare Geschlecht der Erinyen aus der Erde emporsteigen sieht und vom Wahnsinn gepackt in Furcht und Entsetzen davoneilt. Iphigenie ist von der Schilderung des Armen und von dem Ausbruch seines Leides tief ergriffen. Noch vermutet sie den Sohn des Adrast vor sich zu haben, und voll Mitleides bemerkt sie, dafs er in derselben Lage sei, verwandtes Blut vergossen zu haben, wie Orest. Aber sein gerader Sinn duldet die Verstellung nicht und ohne Bedenken giebt er sich ihr zu erkennen:

Ich bin Orest! Und dieses schuld'ge Haupt
Senkt nach der Grube sich und sucht den Tod.

Und in Verfolgung dieses Gedankens spricht er hochherzig nur noch den einen Wunsch aus, dafs sie, die er lieb gewonnen, mit seinem Freunde nach Griechenland entkommen möge. Dann entfernt er sich, um in der Einsamkeit seine Seele zu beruhigen.*) Noch während des Gebetes, in dem Iphigenie der Gottheit, die weise dem ungeduldigen Sterblichen seines liebsten Wunsches Erfüllung bis zur rechten Zeit aufspart, den Dank ausspricht, kehrt Orest zurück und warnt sie, seinen verfluchten Namen in ihr Gebet zu mischen.

---

*) In der ersten Fassung des Dramas bleibt Orest auf der Bühne anwesend. Der Dichter mag aber wohl empfunden haben, dafs er während des folgenden langen Dankgebetes zu sehr die Rolle des Statisten hätte spielen müssen, und hat in der späteren Fassung ihn eine kurze Zeit von der Bühne entfernt.

Er erscheint ruhiger als vorher, und so glaubt sie ihm die Wahrheit gestehen zu können:

Hast du Elektren, eine Schwester nur?

Orest:

Die eine kannt' ich; doch die ält'ste nahm
Ihr gut' Geschick, das uns so schrecklich schien,
Beizeiten aus dem Elend unsers Hauses.

Aber die Erinnerung regt ihn wieder auf:

O, lafs dein Fragen, und geselle dich
Nicht auch zu den Erinyen!

Da bricht sie in die Worte aus, in denen das Thema des ganzen Stückes enthalten ist:

O, wenn vergossnen Mutterblutes Stimme
Zur Höll' hinab mit dumpfen Tönen ruft,
Soll nicht der reinen Schwester Segenswort
Hilfreiche Götter vom Olympos rufen?

Allein Orest wird durch ihre Worte nur noch mehr erregt; er ahnt, dafs sein Schicksal sich entscheidet, und so ruft er aus:

Wer bist du, deren Stimme mir entsetzlich
Das Innerste in seinen Tiefen wendet?

Nun endlich giebt sich Iphigenie ihm zu erkennen:

Orest, ich bin's! Sieh Iphigenien!
Ich lebe!

Sie nähert sich ihm, um ihn in ihre Arme zu schliefsen. Doch er weicht ihr aus, er will nicht, dafs sie sich an ihm befleckt. Als sie inniger wird, stöfst er sie in seiner Erregung zurück; ja, schliefslich schilt er ihre Neigung dionysische Lust. Als sie aber nicht abläfst, mit herzlichen Worten in ihn zu dringen, da greift sein krankes Gehirn die ganze Lage auf und malt sich quälerisch das Bild aus, wie die Schwester den eigenen Bruder am Altare schlachten wird. Das entspricht den Schandthaten in Tantals fluchbeladenem Hause und, erfüllt von diesem fürchterlichen Zukunftsbilde, wird auch er inniger, herzlicher. Er nähert sich ihr und ruft der Gequälten zu:

Lafs dir raten, habe
Die Sonne nicht zu lieb und nicht die Sterne;

Wie er ihr jetzt ins Auge schaut, da glaubt er den Blick der Mutter wieder zu sehen, mit dem sie sich einen Weg nach ihres Sohnes Herzen suchte, als sein Stahl sie treffen wollte. Es packen ihn wieder die Furien: Was wird das für ein Schauspiel für sie sein, wenn die eigene Schwester gezwungen wird, den Bruder am Altare zu töten! Als sie in ratloser Verzweiflung in Thränen ausbricht, tröstet er sie:

Weine nicht! Du hast nicht schuld.
Seit meinen ersten Jahren hab' ich nichts
Geliebt, wie ich dich lieben könnte, Schwester.

Und erschöpft und in der Wahnvorstellung befangen, dafs die Opferung durch die Schwester an ihm vollzogen würde, bricht er endlich zusammen. Da kann sich Iphigenie nicht mehr bezwingen; zu viel Freude, zu viel Elend stürmt auf sie ein:

Wo bist du, Pylades;
Wo find ich deine Hilfe, teurer Mann?

Damit eilt sie von dannen.

Man hat diese Erkennungsscene immer aufs höchste bewundert, und sie ist auch reich an tiefsten Aufregungen, „von der Freude zu Schmerzen und von Schmerzen zur Freude tief erschütternden Übergängen". Aber man darf nicht vergessen, dafs der Dichter hier die grofsartigsten Vorbilder bei den attischen Tragikern vorfand, sowohl bei Euripides, wie besonders in der Elektra des Sophokles.

Nach einer Pause erwacht Orest halb aus seiner Betäubung, jedoch glaubt er in der Unterwelt zu sein, und der umgetriebene Sohn der Erde fühlt sich endlich erleichtert. Der Krampf des Lebens ist aus seinem Busen hinweggespült, der Fluch hat ihn verlassen und vor seinen halbwachen Augen erscheinen versöhnende Bilder; seine Ahnherren kommen einhergeschritten, ihn zu begrüfsen:

Mit Thyesten
Geht Atreus in vertraulichen Gesprächen,
Die Knaben schlüpfen scherzend um sie her.

Und auch Agamemnon erscheint, die Gemahlin friedlich an seiner Hand führend. Alles ist hier vergessen und ver-

geben; Tantals Geschlecht ist in Frieden geeint. Nur den Urheber des Fluches erblickt Orest nicht:

Es haben die Übermächt'gen
Der Heldenbrust grausame Qualen
Mit ehrnen Ketten fest aufgeschmiedet. —

Als Iphigenie mit Pylades zurückkehrt, wähnt Orest, auch sie als Schatten der Unterwelt zu sehen, bis ihn die aufmunternden Worte der beiden in die wahre Gegenwart zurückführen und er erkennt, daſs er noch im Leben steht. Da schlieſst er frei und freudig die wiedergefundene Schwester und den geliebten Freund in seine Arme. Der Fluch hat sich gelöst:

Die Eumeniden ziehn, ich höre sie,
Zum Tartarus und schlagen hinter sich
Die ehrnen Thore fernabdonnernd zu.
Die Erde dampft erquickenden Geruch
Und ladet mich auf ihren Flächen ein,
Nach Lebensfreud' und groſser That zu jagen.

Mit einer Aufmunterung des Pylades, seine Rettung nicht zu versäumen, die den Übergang zum folgenden bildet, schlieſst der dritte Akt ab.

Kommen wir zunächst noch einmal auf die Erkennungsscene zurück! Bis zum dritten Akte reicht nach Aristoteles die Schürzung des Knotens. Mit dem vierten beginnt die Lösung. Zwischen beiden liegt der Höhepunkt, die Peripetie, der Glückswechsel. Ist mit dem Glückswechsel eine Erkennung verbunden, so wirkt beides zusammen am besten, weil so Rührung und Erschütterung sich steigern, worauf die Tragödie abzielt. Geht die Erkennung nicht von äuſserlichen, körperlichen Merkmalen oder dergleichen aus, und vollzieht sie sich nicht zufällig, sondern ergiebt sie sich aus dem Zusammenhange selbst, so daſs alles wahrscheinlich und ohne allen Zwang geschieht, so hat der Dichter nach Aristoteles das Höchste geleistet. Wir sehen nun, wie Iphigenie am Anfange des Aktes dem Orest, dem sie bis dahin noch nicht begegnet ist, gefaſst entgegentritt in dem berechtigten Glauben, den schuldbeladenen Sohn des Adrast vor sich zu haben. Sie weiſs, daſs ihr Vater erschlagen ist. Sie hat mit

der ruchlosen Mutter innerlich gebrochen. Voll furchtsamer Spannung sieht sie weiteren Eröffnungen entgegen. Und da erfährt sie das Furchtbare, dafs der eigene Sohn, ihr Bruder, die Mutter erschlagen hat. Aber in demselben Augenblicke, der sie auf das tiefste beugt, folgt der erschütternde Glückswechsel; sie hört, dafs Orest und Elektra, die einzigen Menschen auf Erden, an denen sie noch Anteil nimmt, leben, und dann in wunderbarer Steigerung, dafs Orest, nach dem ihre Seele am meisten verlangt, vor ihr steht. Diese Erkenntnis ergiebt sich zwanglos aus der Anlage des Stückes. Somit ist hier der Glückswechsel auf das allerschönste mit der Erkennung verknüpft, so eng, dafs beides gar nicht zu lösen ist. Und wenn der Glückswechsel eine Steigerung erfährt, indem Iphigenie anfangs nur hört, dafs Orest lebt, dann, dafs er vor ihr steht, so hat auch die Erkennung eine Steigerung, denn der Orest, den sie zuerst vor sich hat, ist krank und verflucht, wird aber nach furchtbaren Erschütterungen gesund und neigt sich in Liebe zu ihr. Wenn wir also den Wert des Aktes nach den Grundsätzen des Aristoteles einschätzen wollen, so müssen wir diesen Teil unseres Dramas für ein vollendetes Kunstwerk halten. Aber der Akt enthält noch weit mehr, nämlich die Entsühnung des Orest und damit die Befreiung des Hauses von dem Fluche. Goethe selbst hat dies als die Achse des Stückes bezeichnet, und es ist sehr viel darüber gestritten, wie man sich diese Entsühnung zu denken hat.*)

---

*) Man findet eine Zusammenstellung und kritische Beurteilung der wichtigsten Ansichten bei Frick a. a. O. p. 413 ff. Die Ansicht Fricks ist folgende: Beide, Orest und Iphigenie, teilen sich in die Aufgabe der Sühne: Orest sühnt büfsend, Iphigenie durch ihre Fürbitte; die wirkliche Entsühnung aber ist das Werk der Götter und ihrer Gnade. Diese, nicht Menschenwerk, soll in der Dichtung verherrlicht werden. — Ich kann diese Ansicht nicht teilen. Was Lessing sagt (Hamb. Dramaturgie 2. Stück): „So überzeugt wir auch immer von den unmittelbaren Wirkungen der Gnade sein mögen, so wenig können sie uns doch auf dem Theater gefallen, wo alles, was zu dem Charakter der Personen gehört, aus den natürlichsten Ursachen entspringen mufs“, gilt auch für Goethe.

Um diese Frage zu klären, mufs man zunächst die Auffassungen darlegen, welche die beteiligten Personen von der Schuld des Orest und der Möglichkeit einer Sühne haben. Wir werden sehen, dafs Pylades und Iphigenie nach ihrer Individualität ganz verschieden denken, und es kann kein Zweifel sein, dafs der Dichter jede einzelne dieser Personen als etwas ganz Selbständiges mit völlig eigenen Begriffen auch in Bezug auf ihre religiöse Überzeugung gefafst hat. Der einfachere, lebensfreudigere Pylades glaubt nicht an einen Fluch der Götter, womit sie ganze Geschlechter belasten:

Die Götter rächen
Der Väter Missethat nicht an dem Sohn;
Ein jeglicher, gut oder böse, nimmt
Sich seinen Lohn mit seiner That hinweg.
Es erbt der Eltern Segen, nicht ihr Fluch.

Orest ist mit einer schweren That belastet, allein er hat auch mit seiner Mission nach Tauris etwas Grofses vollbracht:

Allein, o Jüngling, danke du den Göttern,
Dafs sie so früh durch dich so viel gethan.

Durch diese Mission, bei der Orest in die höchste Gefahr des Todes geraten ist, wird sein Verbrechen gesühnt werden, er wird dadurch, dafs er den göttlichen Befehl ausführt, der in dem Orakel des Apollo vorliegt, ein Wohlthäter und sühnt so seine Schuld:

Zu einer schweren That beruft ein Gott
Den edeln Mann, der viel verbrach, und legt
Ihm auf, was uns unmöglich scheint, zu enden.
Es siegt der Held, und büfsend dienet er
Den Göttern und der Welt, die ihn verehrt.

Die Ansicht des Pylades ist so alt wie die Menschheit überhaupt und hat auch heute ihre Rechtskraft nicht eingebüfst. Euripides vertritt sie auch, bei ihm wird Orest von den Furien befreit, dadurch dafs er das heilige Bild der Göttin in gefahrvoller Mission nach Griechenland holt. Im Mittelalter pilgerte der Schuldbeladene nach Rom oder zum heiligen Grabe und brachte von dort nicht selten wunderkräftige Reliquien mit, die einen Segen auf die Seinen in

der Heimat ausströmten. Dadurch wurde er vor Gott und Menschen seiner Schuld ledig. Und wenn heute ein Schuldbeladener, von Reue getrieben, sein Verbrechen büfst, indem er sein Leben einsetzt im Dienste der Humanität und Tausende so unter Aufopferung seiner Person und seiner Wünsche beglückt, würden wir nicht auch sagen, er hat gut gemacht, was er verbrochen, er ist vor Gott und Menschen wieder rein? Unzweifelhaft.*) — Pylades deutelt nicht an dem Worte des Gottes herum, er glaubt, dafs die Götter wahr sind und ihr Versprechen halten. Hat also Orest seine Mission erfüllt, wobei er ihm selbstlos hilft, so wird der Gott sein Wort halten und den Freund retten. Dieser einfache Glaube, der jedem menschlichen Gefühle entspricht, wird auch belohnt, die Götter haben den Orest in dem heiligen Bezirke des Tempels bereits von den Furien, von seinem Wahnsinn befreit und werden auch sein Gemüt noch klären, wenn das Werk vollbracht ist. — Ganz anders ist die Auffassung der Iphigenie. Für sie ist die That des Orest nur ein einzelnes Glied in der langen Kette der Verbrechen, die in Tantals Geschlecht sich aneinanderreihen. Diese Verbrechen sind die Folge eines Fluches, der seit dem Ahnherrn auf dem Geschlechte ruht. Diesen Fluch nun will sie lösen. Seit der Opferung und wunderbaren Rettung in Aulis glaubt sie, dafs die Götter sie dazu berufen haben. Daher ist ihr ganzes Leben ein fortlaufendes Opfer im Dienste der Götter; sie fügt sich voller Demut in ihren Willen; sie überwindet alle menschlichen Schwächen, obgleich ihre Sehnsucht nach der Heimat sich mächtig in ihr regt; sie lebt ein den Göttern genehmes Leben; sie bildet die höchsten Tugenden in sich aus, so dafs sie ihr zur Natur werden und nicht mehr von ihr zu lösen sind, die Tugenden der Demut, der Reinheit und Wahrheit. Was ihren Vorfahren gefehlt hat: „Rat, Mäfsigung und Weisheit und Geduld“ — sie besitzt es in vollkommenem Mafse. So hofft sie die gekränkten Götter zu versöhnen und ihr Geschlecht von dem Fluche zu befreien. Ihr Glaube hilft ihr; ihr Wunsch geht in Erfüllung;

*) Der Richter kennt allerdings nur eine Sühne, die Strafe.

der letzte, schuldbeladene Träger des Geschlechts wird in ihrer Gegenwart gesund. Die Gottheit hat also das Gute belohnt. Wer an die Götter als an gute, den Menschen gnädig gesinnte, hilfreiche Mächte in Demut glaubt, wer ihre Gebote erfüllt und rein und wahr bleibt, den lieben sie und erfüllen ihm seine Wünsche, das ist die Wahrheit, die der Dichter durch Iphigenie verherrlichen will. Auch Pylades glaubt an die Güte und Wahrheit der Götter, aber nach seiner Auffassung erwirbt der ihren Lohn, der in ihrem Dienste auf ihre Befehle hin handelt, Iphigenie dagegen glaubt, dafs der sie befriedigt und ihre Liebe gewinnt, der die höchsten Tugenden in sich ausbildet. Pylades, der Mann, siegt also durch Handeln, Iphigenie, das Weib, durch Dulden.*) Beider Auffassungen sind tiefsinnig und schön und haben zu allen Zeiten ihre Anhänger gefunden, sowohl bei den Griechen als bei uns. Der Glaube beider wird belohnt, denn beider Wunsch, die Rettung des Orest, wird erreicht. Und beide tragen dem Wesen ihres Glaubens gemäfs zu dieser Rettung bei. Die Götter haben insofern die Wege geebnet, als sie den Orest nach Tauris gesandt haben. Weiter greifen sie nicht ein, und von einem Wunder ist nicht die Rede. Pylades greift überall handelnd ein und fördert damit die Lösung. Die Furien haben den Orest schon vor seinem Zusammentreffen mit Iphigenie verlassen, die Klärung seiner Seele, die Lösung aber des eigenen Schuldbewufstseins ist Sache der Iphigenie. Iphigenie thut nichts und doch erlöst sie den Orest und giebt ihn dem Leben wieder, durch ihr Wesen, durch die Tugenden, die sie in sich zur höchsten Vollkommenheit ausgebildet hat. Orest fafst sofort Zutrauen zu ihr, ja, er beichtet ihr seine That, obwohl er dadurch in die höchste Aufregung gerät und schliefslich sogar in seinen Wahnsinn zurückfällt. Machen wir uns noch einmal die Vorgänge im Zusammenhange klar. Wir finden Orest zuerst

*) Schiller; Die zwei Tugendwege:
Zwei sind der Wege, auf welchen der Mensch zur Tugend emporstrebt;
Schliefst sich der eine dir zu, thut sich der andere dir auf.
Handelnd erringt der Glückliche sie, der Leidende duldend.
Wohl ihm, den sein Geschick liebend auf beiden geführt.

im heiligen Bezirke des Tempels als Gefangenen; die Furien haben ihn zwar verlassen, aber eine tiefe Schwermut lastet als Folge seiner That auf ihm, die alle Kräfte lähmt; ein Schwindel lagert auf seiner schweren Stirn. So tritt er der Priesterin, von deren segensreichem, mildem Wirken er schon gehört hat, entgegen; sie gewinnt sofort eben durch ihr Wesen, das seinem geraden, offenen Sinne entspricht, sein Vertrauen, so dafs er ihr die volle Wahrheit gesteht und dadurch gezwungen wird, seine That zu beichten. Worin besteht aber der Segen der Beichte? Sie befreit die Seele. Eine eingestandene Schuld lastet nicht mehr so schwer auf dem Gewissen; wer eine schlechte That, die er bereut, einem anderen Menschen, zu dem er Vertrauen hat, beichtet und ohne Beschönigung darlegt, befreit sich innerlich mehr oder weniger davon; das hat ein jeder an sich selbst erfahren. Wie erwidert Iphigenie die Beichte, das Vertrauen? Etwa damit, dafs sie die Schuld des anderen in einem milderen Lichte zeigt und ihn so beruhigt? Nein, sondern mit Liebe, ihrem Wesen, ihrer Natur gemäfs. Und wenn nun auch zunächst die Gewalt der Eindrücke dem armen Verfolgten noch einmal die ganze Qual seines Leides im Busen erregt, so lösen sich doch in den versöhnenden Bildern, die ein erquickender Schlaf ihm vorführt, die Schmerzen; der Schwindel verschwindet und seine Stirn wird frei. Ein Wunder ist hier nirgends zu sehen, die Götter greifen nicht unmittelbar ein, sondern sie wirken durch die Tugenden, die ihre Auserwählte in ihrem Dienste erworben hat. Wer in den Kreis eines abgeklärten, wahren, echten Menschen tritt, dessen Gemüt klärt sich auch; wer Liebe findet, in dessen Seele wächst Liebe; wer sittlicher Hoheit und Reinheit begegnet, wird, wenn er edel von Natur ist, selbst sittlich und rein. Das sind Wahrheiten, die unzweifelhaft sind, wenn man sie auch nicht erklären kann. Goethe hat sie wie kein anderer empfunden, am meisten im Verkehr mit Frau von Stein, „seiner Beichtigerin“, gerade zu der Zeit, als er die Iphigenie schrieb.*)

*) Ich will hier einige Briefstellen anführen: An die Gräfin zu Stollberg 17.—24. Mai 1776: „— — nach Tisch ging ich zur Frau

Er glaubte an eine geheimnisvolle, dem Verstande unerklärliche Wirkung von Seele auf Seele; er glaubte, dafs ein wahrer, offener, liebender Mensch imstande sei, dieselben Gefühle in einem empfänglichen Gemüte zu erwecken, es vertrauend und offenherzig zu machen, zur Liebe und Thätigkeit zu entflammen; er glaubte und hatte es an sich und andern empfunden, dafs eine geängstete, verzweifelnde Seele unter der Einwirkung eines wahren, offenen, liebenden Menschen Ruhe findet, dafs selbst ein krankhaft zerstörtes Gemüt geheilt werden kann.*) Das hat er hier dargestellt. Der Verbrecher Orest sühnt seine That vor Gott und Mensch durch die Mission, die ihm der Gott zugewiesen hat, dafür bleiben die Furien ihm fern. Er findet aber vor sich selbst in seinem ehrlichen Herzen erst die eigene Ruhe und die Lust an einem thätigen Leben wieder, nachdem er die Liebe eines wahren, offenen reinen, heiligen Wesens empfunden und auf sich hat wirken lassen.**) Da ist nichts Wunderbares vorhanden, was aufser-

---

von Stein, einem Engel von einem Weibe, frag die Brüder, der ich so oft die Beruhigung meines Herzens und manche der reinsten Glückseligkeiten zu verdanken habe." 25. Juni bis 9. Juli 1876 an Frau von Stein: „— — ein Wort des Dankes für die Zeichnung! Sie ist ganz herrlich, ganz wahr, und Deine ganze Seele in der Wahrheit, das Gefühl des Friedens, der mit Dir geht." Sept. 1876 an dieselbe: „Ich schick' Ihnen Lenzen. — Er soll Sie sehen und die verstörte Seele soll in Ihrer Gegenwart die Balsamtropfen einschlürfen, um die ich alles beneide." 27. März 1781 an dieselbe: „Die Offenheit und Ruhe meines Herzens, die Du mir wiedergegeben hast, sei auch für Dich allein, und alles Gute, was andern und mir daraus entspringt, sei auch Dein. Glaube mir, ich fühle mich ganz anders, meine alte Wohlthätigkeit kehrt zurück und mit ihr die Freude meines Lebens; Du hast mir den Genufs im Gutsthun gegeben, den ich ganz verloren hatte; ich that's aus Instinkt und ward mir nicht wohl dabei."

*) Siehe hierüber auch Kanzow, Programm des Kneiphöfischen Gymnasiums von 1887.

**) Von dir berührt
War ich geheilt; in deinen Armen fafste
Das Übel mich mit allen seinen Klauen
Zum letztenmal, und schüttelte das Mark
Entsetzlich mir zusammen; dann entfloh's
Wie eine Schlange zu der Höhle. — Neu
Geniefs' ich nun durch dich das weite Licht

halb des Stoffes läge, der hier dargestellt wird; mit der ersten äufserlichen Lösung des Orest nimmt der Dichter eine allgemein gültige Anschauung auf; die innere Befreiung von seiner Bürde und die Wiederkehr ins Leben knüpft der Dichter an eine allgemeine Erfahrung, die er oft genug an sich selbst und an anderen gemacht hatte. Diese Erfahrung können wir uns allerdings nicht erklären, aber „je inkommensurabler und für den Verstand unfafslicher eine poetische Produktion, desto besser“, so hat er sich einmal selbst ausgesprochen. Und eignen sich derartige Mysterien nicht ganz besonders für ein Drama, das ohnehin so viel für die Vernunft Unbegreifliches enthält? Die Rettung der Iphigenie, ihr Einflufs auf die Scythen, die Sendung der beiden Fremden — sind das nicht alles Dinge, die aufsergewöhnlich sind, warum soll der Dichter in einen solchen Stoffe nicht auch unbegreifliche Erscheinungen des menschlichen Lebens verweben; ja, konnte er dergleichen überhaupt hier entbehren, wenn er alles auf gleicher Höhe halten wollte? Von einem unmittelbaren Eingreifen der Götter bei der Lösung des Orest, von einem unmittelbaren Gnadenakte, ist keine Rede, wohl aber erkennt man ihre Fügung, ihr Walten, das alles so geschehen läfst, wie es geschieht. Eine andere Frage ist es, ob es dem Dichter gelungen ist, den Vorgang in seinem Stücke anschaulich zum Ausdrucke zu bringen. Wir glauben auch sie bejahen zu sollen. Die Lösung des Orest geht vor sich im Schlafe, den er nach den schrecklichsten Erregungen findet. Der Schlaf ist aber der Sorgenlöser und als solcher stets besonders von den Dichtern besungen; alles was in ihm geschieht, die Phantasieen, die der unruhige, menschliche Geist ersinnt, die Träume und

Des Tages. Schön und herrlich zeigt sich mir
Der Göttin Rat. Gleich einem heil'gen Bilde,
Daran der Stadt unwandelbar Geschick
Durch ein geheimes Götterwort gebannt ist,
Nahm sie dich weg, die Schützerin des Hauses,
Bewahrte dich in einer heil'gen Stille
Zum Segen deines Bruders und der Deinen.
Da alle Rettung auf der weiten Erde
Verloren schien, gabst du uns alles wieder.

Bilder, die er deutlich sieht — alles das ist geheimnisvoll. So hat der Dichter auch ein Recht, einen anderen geheimnisvollen Vorgang, der durch die Umstände vollkommen motiviert ist, sich im Schlafe vollziehen zu lassen. Den Vorgang durch seine Folgen anschaulich zu machen, ist Sache des Schauspielers, dem der Dichter damit eine hohe, aber dankbare und schöne Aufgabe gestellt hat.

Nach den Erschütterungen des dritten Aktes führt uns der Dichter durch den Monolog am Anfange des vierten Aktes zunächst wieder in die erhabenere, ruhigere Stimmung, in der das Ganze gehalten ist, zurück. Jn wundervollen Worten spricht sich Iphigenie über das Glück aus, das die Götter dem Menschen schenken in einem ruhigen Freunde, und sie fleht den Segen der Himmlischen auf Pylades herab. Dann äufsert sie noch einmal ihre hohe Freude über den wiedergefundenen Bruder, der sie die Gefahr, in der alle schweben, ganz hat vergessen lassen. Jetzt tritt diese Gefahr von neuem an sie heran; es gilt nun nicht mehr die Rettung der beiden Freunde allein, sondern die Flucht aller drei, die sich wiedergefunden haben, mitsamt dem Bilde der Göttin, das der Tempel birgt, denn noch ahnt sie den Doppelsinn des Orakels nicht. Der Dichter benutzt nun dieselbe List, welche schon Euripides, wie wir gesehen haben, mit soviel Glück verwertet hat, nur mit dem Unterschiede, dafs nicht Iphigenie den Plan entwirft, was ihrem Charakter widerprechen würde, sondern der erfindungsreiche Pylades. Sie soll dem Könige melden lassen, dafs das Heiligtum durch den mit einer Blutschuld beladenen Orest entweiht ist, und dafs die Reinigung nur am Meere vollzogen werden kann. Dorthin ist Orest bereits mit Pylades entwichen, um das Schiff mit den Gefährten aufzusuchen und zur Flucht bereitzuhalten. Nun aber fügt der Dichter ein ganz neues Motiv ein, das allerdings so eng mit dem Wesen der Iphigenie zusammenhängt, dafs man nicht erst, wie Scherer, auf den Philoktet des Sophokles zurückzugreifen braucht, um seine Verwendung zu erklären. Iphigenie soll den König belügen, weil anders die Rettung nicht zu vollziehen ist. Aber ihr Inneres sträubt sich gegen die Lüge, die „wie ein losgedrückter Pfeil,

von einem Gott gewendet und versagend, zurückkehrt und den Schützen trifft“. In der Unsicherheit, in der ihre Seele schwankt und ringt, überrascht sie Arkas, der den Befehl des Königs bringt, das Opfer zu beschleunigen. Der König besteht also ernst auf seiner Absicht, die Menschenopfer wieder einzuführen. Als sie nun, wie Pylades ihr vorgesagt, das unerwartete Hindernis dem Arkas berichtet, verlangt dieser, dafs erst der König unterrichtet werden soll, bevor die Reinigung geschieht, und sie mufs sich fügen. Aber damit begnügt sich Arkas noch nicht, sondern als treusorgender Diener seines Herrn erinnert er sie noch einmal, wie grofsen Dank sie dem Könige schulde, und dafs sie diesen Dank dadurch abstatten müsse, dafs sie seinen Wunsch, ihm als Braut zu folgen, erfülle. So würden auch die Menschenopfer, von denen man sich unter ihrem Einflufs lange entwöhnt habe, vermieden werden; denn nur der Zorn des verschmähten Königs habe ihn zu der Forderung getrieben. Allein Iphigenie verharrt bei ihrer Weigerung. Als Arkas nun aber davongegangen ist, um dem Könige die Mitteilung zu machen, da lastet der Fluch des Betruges und der Undankbarkeit gegen den König, der ihr zweiter Vater war, doppelt auf ihrer Seele. Sie empfindet, dafs sie auch hier Menschen verläfst, wenn sie flieht. In diese dunkle, trübe Stimmung bringt Pylades wieder neues Licht. Frohlockend verkündet er, dafs Orest auch aufserhalb des heiligen Bezirkes von den Furien frei sei, dafs sein Herz voll feurigen Mutes und froher Hoffnung sei und nur der einen Freude sich ergeben habe, sie, seine Retterin, und ihn, den Freund, aus den feindlichen Banden zu erlösen. Weiter verkündet Pylades, dafs das Schiff gefunden und alles zur Rettung bereit sei. Er will in den Tempel dringen, um das Bild wegzutragen. Da aber kann sich Iphigenie nicht entschliefsen; sie erzählt, dafs Arkas die Reinigung verboten, bis der König seine Zustimmnng gegeben habe. Sofort giebt Pylades eine neue Weisung. Aber er findet einen Widerstand in der Seele der Iphigenie selbst. Sie kann den Undank und den Betrug nicht vollziehen; selbst die Not, die sie dazu zwingen will, ist für sie keine genügende Entschuldigung: „Mein eigen Herz ist nicht befriedigt“.

Aber Pylades läfst nicht nach, in sie zu dringen; er stellt ihr klar das Entweder-Oder vor die Seele und verläfst sie mit der Forderung, der ehernen Hand der Not zu gehorchen. In schwerem Kampfe bleibt Iphigenie allein zurück. Was jetzt von ihr verlangt wird, ist mehr als alles Vorhergehende. Sie hat sich dem Opfer gefügt, das sie in Aulis traf. Sie hat selbst jeden Zweifel gegen die Götter und ihre Liebe niedergerungen, als alle ihre Hoffnungen zusammen zu brechen schienen. Was ihr jetzt aber auferlegt wird, das richtet sich gegen den Kern ihres Wesens. Ein Leben voll Entbehrung, voll Entsagung hat sie auf sich genommen, in der Hoffnung, dereinst mit reiner Hand und reinem Herzen ihr Geschlecht zu entsühnen. Was sie jahrelang geübt, das soll sie jetzt brechen! Undank soll sie üben, das Schmachvollste für ein edles Herz, und betrügen soll sie den, der sie gnädig aufgenommen und ihr gegeben hat, was er ihr geben konnte! Da ruft sie voll Verzweiflung den Olympiern zu: „Rettet mich und rettet euer Bild in meiner Seele!“ Und als müsse sie einmal dem Zweifel Raum geben, spricht sie das furchtbare Lied aus, das sie von der Amme gelernt, das einst die mitfühlenden Parzen sangen, als der Ahnherr Tantalus vom goldenen Stuhle fiel:

Es fürchte die Götter
Das Menschengeschlecht!
Sie halten die Herrschaft
In ewigen Händen,
Und können sie brauchen,
Wie's ihnen gefällt.

Der fürchte sie doppelt
Den je sie erheben!
Auf Klippen und Wolken
Sind Stühle bereitet
Um goldene Tische.

Erhebet ein Zwist sich,
So stürzen die Gäste,
Geschmäht und geschändet,
In nächtliche Tiefen
Und harren vergebens,
Im Finstern gebunden,
Gerechten Gerichtes.

Sie aber, sie bleiben
In ewigen Festen
An goldenen Tischen.

Sie schreiten vom Berge
Zu Bergen hinüber;
Aus Schlünden der Tiefe
Dampft ihnen der Atem
Erstickter Titanen,
Gleich Opfergerüchen,
Ein leichtes Gewölke.

Es wenden die Herrscher
Ihr segnendes Auge
Von ganzen Geschlechtern,
Und meiden, im Enkel
Die ehmals geliebten
Still redenden Züge
Des Ahnherrn zu sehn.

So sangen die Parzen:
Es horcht der Verbannte
In nächtlichen Höhlen,
Der Alte, die Lieder,
Denkt Kinder und Enkel
Und schüttelt das Haupt.

Der schreckliche Inhalt dieses Liedes stellt die Götter ganz anders dar, als es sonst im Stücke geschieht. Aber man darf nicht vergessen, dafs Iphigenie hier in einen Konflikt gebracht wird, wie er für sie und ihr Wesen nicht schmerzlicher und tiefer sein konnte, und in dem Ringen ihrer Seele entsteht der Groll und der Zweifel, allerdings nur für einen Augenblick. Indem sie das Lied ausspricht, befreit sie auch ihr Herz von den Gedanken, die es einnehmen wollen.

Der Konflikt, in den die Heldin verwickelt wird, liegt hier also im vierten Akt. Er ergiebt sich ganz zwanglos aus dem Charakter der Iphigenie selbst. Dankbar sein gegen seinen Wohlthäter, wahr sein auch da, wo die Umstände eine Notlüge entschuldigen würden, sind die höchsten Tugenden, die der Mensch in sich ausbilden kann. Diese Tugenden mufs die Heldin verherrlichen, sie mufs uns den Beweis liefern, dafs sie auch in der schwersten Anfechtung ihrer Natur getreu

bleibt; dann erst gewinnen wir das trostreiche Bewufstsein, dafs ihre Aufgabe, wozu die Gottheit sie bestimmt, dauernd gelöst ist.

Der letzte Aufzug bringt den Thoas auf die Bühne zurück. Wir finden ihn in einem Gespräche mit Arkas, worin er auf den Verdacht, den Arkas äufsert, den Befehl giebt zur Verfolgung der Flüchtlinge. Als Arkas ihn verläfst und er allein zurückbleibt, bricht er in die harten Worte aus:

Zur Sklaverei gewöhnt der Mensch sich gut
Und lernet leicht gehorchen, wenn man ihn
Der Freiheit ganz beraubt.

Er klagt sich selbst an, dafs er durch seine Milde die scheinbar so heilige Priesterin zur List und zum Truge veranlafst habe. Da tritt Iphigenie selbst auf, und gebieterisch fordert er von ihr Aufklärung. Allein in ihrem weiblichen Gefühle durch den Ton des Königs verletzt, tritt sie ihm gegen ihre sonstige Natur schroff entgegen:

Von Jugend auf hab' ich gelernt gehorchen,
Erst meinen Eltern und dann einer Gottheit,
Und folgsam fühlt' ich immer meine Seele
Am schönsten frei; allein dem harten Worte,
Dem rauhen Ausspruch eines Mannes mich
Zu fügen, lernt ich weder dort noch hier.

Da ändert Thoas den Ton; ihre Nähe und heilige Gegenwart üben wieder ihren Einflufs aus. Er beruft sich verlegen auf das alte Gesetz, das den Tod der Fremden fordert. Iphigenie wird immer erregter. Der grofse Augenblick, von dem alles abhängt, das fühlt sie, ist gekommen. Soll sie ihm sagen, was vor geht? Soll sie Zukunft, Tod und Leben in seine Hand legen?

Hat denn zur unerhörten That der Mann
Allein das Recht? Drückt denn Unmögliches
Nur er an die gewalt'ge Heldenbrust?

so ruft sie in ihrer Verzweiflung aus. Sie will und kann ihrem Wesen nicht untreu werden, und so legt sie denn dem Thoas die volle Wahrheit vor, um dann allerdings, echt wahr und echt menschlich, über das vermeintliche Unglück, was sie angerichtet hat, in trostloses Klagen zu verfallen. Ihre Worte machen den tiefsten Eindruck auf den König, der mit einem Gefühle liebevollen Mitleids ihr gegenübersteht:

So haben die Betrüger künstlich dichtend
Der lang Verschlossnen, ihre Wünsche leicht
Und willig Glaubenden, ein solch Gespinst
Ums Haupt geworfen!

Iphigenie:

Nein! o König, nein!
Ich könnte hintergangen werden; diese
Sind treu und wahr.

Im Verlaufe des erregten Gespräches fällt ihr dann das Versprechen wieder ein, das ihr der König vor kurzem gegeben hat, sie zur Heimat ziehen zu lassen, wenn je ihr Rettung zubereitet wäre:

Ein König sagt nicht, wie gemeine Menschen,
Verlegen zu, dafs er den Bittenden
Auf einen Augenblick entferne; noch
Verspricht er auf den Fall, den er nicht hofft;
Dann fühlt er erst die Höhe seiner Würde,
Wenn er den Harrenden beglücken kann.

Noch ist der König nicht gewonnen, aber er schwankt; und als sie nun ferner in ihn dringt, da gewinnen Ehrfurcht und Liebe doch wieder die Oberhand in dem Herzen des edlen Mannes, und die Worte: „Wie oft besänftigte mich diese Stimme“ lassen keinen Zweifel mehr, dafs die Milde gesiegt hat. Aber nun steigert der Dichter die Handlung zu grofser Lebendigkeit, dadurch dafs er neue Hindernisse auftürmt, die den Thoas abhalten, sogleich der sanften Regung seines Herzens zu folgen. Orest, starrend in Waffen, kommt herangestürmt und fragt drohend nach kurzen Erklärungen:

Will er die Rückkehr friedlich uns gewähren?

Und bald nachher stürmen von rechts und links Pylades und Arkas heran. Es scheint zum Kampfe kommen zu sollen, da greift wiederum Iphigenie ein und ebnet durch ihr Wort den Weg der Verhandlung. Der König verlangt Beweise, dafs Orest kein Betrüger ist. Die Antwort, die der unerschrockene Jüngling ihm giebt, das Schwert entscheiden zu lassen im gottesgerichtlichen Zweikampfe zwischen ihm und einem der besten im Scythischen Volke, liefert dem Könige schon den verlangten Beweis. Er mufs Gefallen finden an dem Tapferen und will selbst sich mit ihm im Zweikampfe

messen, um den Streit zu entscheiden. Doch Iphigenie legt sich ins Mittel und zerstreut durch ihre Worte die letzten Zweifel des Königs. Schon ist Thoas halb gewonnen, aber ein neues Hindernis stellt sich entgegen, das er nicht beseitigen kann und darf, auch wenn er wollte. Er kann nicht dulden, daſs das heilige Bild der Gottheit ihm geraubt wird. Orest beseitigt diese Bedenken, indem er den wahren Sinn des göttlichen Orakels darlegt. In geistvoller Weise werden die Worte Apollos auf die Schwester nicht des Gottes, sondern des Orest, auf Iphigenie gedeutet. Doppelsinnig, wie die Orakel sind, hat der gnädige Gott auch hier zum Glücke seiner Geliebten der Sache eine Wendung gegeben, die seine Güte und Hoheit verrät. Der ritterliche Orest bittet nun auch seinerseits in bescheidenen, edlen Worten den König um Zustimmung zu ihrer Rettung, indem er ihn erinnert an den Segen, den Iphigenie ihm gebracht, und als dann Iphigenie ihre Bitte mit der ihres Bruders vereinigt, da ist der König bezwungen: „So geht!“ sagt er. Aber nicht mit diesem harten Worte will Iphigenie von ihm scheiden. Ohne ein holdes Wort des Abschieds will sie, dem sie so viel verdankt, den sie wie einen Vater liebt, nicht für immer verlassen:

Ohne Segen,
In Widerwillen, scheid' ich nicht von dir.
Verbann' uns nicht! Ein freundlich' Gastrecht walte
Von dir zu uns; so sind wir nicht auf ewig
Getrennt und abgeschieden. —

Mit einem ernsten „Lebt wohl“ erwidert dann der König endlich ihre liebevollen Worte. — Mit Rührung nehmen wir auch von Thoas Abschied. Während Iphigenie mit den Ihrigen der Heimat zufährt, kehrt der einsame König in seine öde Wohnung zurück. Er hat den höchsten Sieg errungen, den der Mensch erringen kann, den Sieg über sich selbst: Entsagung ist alles, was ihm bleibt.

Betrachten wir auch dieses Stück noch einmal im Zusammenhange, so ist sein Inhalt völlig einheitlich und klar: Iphigenie, von Aulis an das Taurische Ufer versetzt, lebt hier, wo sie dem einfachen, aber unverdorbenen Volke wie

ein heiliges Geschenk der Götter erscheint, bestimmt, die rauhen Sitten zu mildern, als reine Priesterin der Göttin Diana. Sie hat den grausamen Landesbrauch der Scythen, die Gestrandeten der Gottheit zum Opfer zu bringen, durch ihre Gegenwart und Überredung abgeschafft, bringt aber den König Thoas durch ihre Weigerung, ihm als Braut zu folgen, so gegen sich auf, dafs er das Opfer an zwei Fremden, die an die Küste verschlagen sind, von neuem vollzogen wissen will. In diesen Fremden erkennt Iphigenie den mit dem Fluche des Muttermordes beladenen Bruder Orest und seinen Freund Pylades. Ihr reines, wahres, heiliges Wesen giebt auch dem Orest die Ruhe der Seele zurück, die er trotz seiner göttlichen Mission nach Tauris nicht gefunden hat, und das letzte Glied aus Tantalus Geschlecht gesundet zu Thatkraft und neuem Leben und giebt zu froher Zukunft Hoffnung. Es gelingt ihr auch, den König, der von Anfang an unter dem Zauber ihres unbegreiflichen Wesens steht und zwischen Ehrfurcht und Liebe schwankt, nach einem Rückfall in die frühere Barbarei zur wahren Milde zurückzuführen, so dafs er die Zustimmung zu ihrer Rückkehr nach Griechenland nicht versagt.

Aber der deutsche Dichter hat sich nicht damit begnügt, den Stoff des Euripides mit einigen Änderungen in neuem, zeitgemäfsem Gewande darzustellen, er verherrlicht nicht nur Geschwisterliebe, Freundestreue, Heimatsehnsucht, er preist nicht nur die Segnungen einer milden Kultur, sondern er giebt seiner Dichtung einen weit tieferen Gehalt: das Verhältnis des Menschen zur Gottheit. Das ewige Rätsel, das die Menschheit beschäftigt hat, so lange sie die Erde bewohnt, dessen Lösung der gläubige Christ in der Offenbarung findet, der grübelnde Philosoph sich vergeblich zu ergründen bemüht, hier löst es der Dichter-Philosoph auf eine Weise, die der Tiefe seines gläubigen Gemüts, der reichen Erfahrung seines wunderbaren Lebens und der Gröfse seiner edlen Menschenliebe entspricht: Über der Welt walten gnädige Götter, die der Menschen weit verbreitete, gute Geschlechter lieben, ihnen das flüchtige Leben und ihres eigenen, ewigen Himmels mitgeniefsendes,